

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٣٠) سبتمبر ١٩٩٣

بدايات الخطاب غيّر الوطنى
المواجهات تطعيم الوهم حول الحركة الإسلامية
الفصول والغايات الطفل المصرى والمستقبل الفامض
المراجعات تمريب الطيب
المحاورات الرد على حسن حنفى وحسين أمين



للقاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر . الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٣٠) سبتمبر ١٩٩٣ دوريات إهداء
الظن في مصر : ١٥٠ قرشا

المراق ١١٢٥ فلساً - الكويت ١١٢٥ فلساً - قطر ١٥ ريالاً - البحرين ١٥٠٠ فلس - سوريا ٩٠ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١١٢٥ فلساً - السعودية ١٥ ريالاً - السودان ٣٥٢٥ ق - تونس ٣٣٧٥ مليماً - الجزائر ٢١ ديناراً - المغرب ٤٠ درهماً - اليمن ٧٥ ريالاً - ليبيا ١٢٠ ديناراً - الإمارات ١٥ درهماً - سلطنة عمان ١٥٠٠ بيزة - غزة والضفة والقدس ١٨٧٥ سنتاً - لندن ٣٠٠ بنس - الولايات المتحدة ١٥ دولاراً

الإشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

الإشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

- البلاد العربية : أفراد ٢٠ دولاراً ، مؤسسات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد .
- أمريكا وأوروبا : أفراد ٤٨ دولاراً ، مؤسسات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد .

العنوان : مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -
١١١٧ كورنيش النيل - فاكس 754213 / ٥ / ٧٤٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة ، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر . المراسلات باسم رئيس التحرير .

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكري

مدير التحرير

عبد جبير

المستشار الفني

حلمي التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدى محمد مصطفى

الطبعة

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

اللحن

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

أحمد سلطان

المعاجز ٢٢

الفصول والغايات ٧١

المراجعات ١١٧

الإيقاعات والروائح ١٧٩

المحركات ٢٢٧

الاشعارات والتنبيهات ٢٢٧

بها « النهضة » حول التوفيق بين العلم الغربى والقيم التراثية . وهكذا كان « تجسيد الفكر العربى » بمثابة المحاولة الأخيرة فى صياغة معادلة النهضة . ولكن الوقت كان قد فات . جاء توقيت المحاولة فى اللحظة التى تخلى فيها الواقع عن المعادلة ذات البريق ، انسحب البساط من تحت أقدامها . كانت القومية العربية بشعاراتها التى هزت الخمسينيات والستينيات قد انكسرت أخيراً لتفسح المجال واسعاً لما كان زكى نجيب محمود يقاومه من « تخلف » . وتدهور الواقع والفكر على السواء من حال إلى حال حتى اكتملت الفجبة خلال العقدين الأخيرين بالإرهاب تحت لافتة الدين .

وفى هذا الوقت تماماً توقف قلم زكى نجيب محمود قبل أن يرحل عن دنيانا بسنوات ، فلم يكن صمته البليغ الأعواناً على هزيمة المشوار الذى بداه بالتغريب ومر فى بوتقة الصوفية العلمية وانتهى إلى الزواج بينهما .. ولكن على ورقة طلاق .

طلاق الزمان وطلاق المكان .

وداعاً زكى نجيب محمود . ■



زكى نجيب محمود

: التغريب . ليست الحداثة الغربية فى الأدوات والاجراءات ، وإنما فى اتباع المركزية الغربية أينما اتجهت ، فالتطور غربى ، والحضارة كذلك . وحين أراد أن يجد للشرق مكاناً ومكانة لم يعثر على غير الصيغة التى سبقه إلى اكتشافها توفيق الحكيم ويحيى حقى : الشرق الفنان أو الروح أو القلب . وكأنه - دون محاولة للتوفيق أو التلقيق - أراد أن يقسم العالم الى شرق وغرب مختلفاً فقط عن زميله « بحتمية » الحاق بالغرب لمن شاء التقدم .

غير أن معاناة المفكر قد وصلت به إلى أدق صياغة قالت

قا فى إحدى مراحل الزمن الصعب توقف قلم زكى نجيب محمود . لم يختر الوقت ، ولكن الموجة العاتية هى التى اختارت .

ولا يحتاج الرجل إلى شهادة « فكتابه ظل دائماً بيمينه . وسوف يبقى » تجسيد الفكر العربى « شاهداً لا يمحض على ذروة من انتهى إليه زمانه من اجتهاد . كان قد بدأ بـ « خرافة الميتافيزيق » و « شروق من الغرب » و « العالم الجديد » و « أيام فى أمريكا » . وقيل هذا كله كان كتاب « أثرت الحرية » من وقود الحرب الباردة بين المعسكرين ، فلم يتردد زكى نجيب محمود فى ترجمته .

الغرب هو العلم والصناعة ، والحضار الحديثة هى حضارة العلم والصناعة . تلك هى مقولة الرجل حتى منتصف العمر . وفى الفلسفة ، تخصصه الدقيق ، كان اختياره للمنطق الوضعى حانقاً ، فهو الإطار الذى يصوغ هذه المفردات البعيدة كلياً عن الأيديولوجيا .

ولكن من يهـرب من الأيديولوجيا ؟ كان جواب زكى نجيب محمود ، دون زيادة أو نقصان ودون لف أو دوران هو

الخط

(١)

ق بعد حوالي أربع سنوات من نجاح الخميني في إزاحة شاه إيران من الحكم وبداية السلطة الدينية الشيعية ظهر في لندن كتيب فاضل الطبع مصقول الورق تحت عنوان جذاب يقول على الغلاف والصفحة الأولى «نموذج للدستور الإسلامي». لا يحمل الغلاف فوق هذا العنوان سوى الهلال وذيله دائرة كتبت فيها آية قرآنية كريمة، وتحمل الصفحة الأولى تاريخ العاشر من ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨٢م إلى جانب التاريخ الهجري ٦ من ربيع الأول ١٤٠٤ هـ. ثم هناك مقدمة جاء فيها أنه سبق هذا الكتيب «الإعلان الإسلامي العالمي» وقد صدر في لندن عام ١٩٨٠م و«البيان العالمي لحقوق الإنسان في الإسلام» وقد صدر في باريس عام ١٩٨١م. وفي خاتمة المقدمة أعيد تاريخ كتابتها المذكور في الصفحة الأولى، وقد أضيف اسم المكان الذي صدرت عنه، وهو مدينة «إسلام آباد» واسم صاحب المقدمة سالم عزام وقد كُتب إلى جانب التوقيع صفة الرجل باعتباره «الأمين العام».

وتفهم من الغلاف الأخير أن الجهة التي يتكلم باسمها «الأمين العام» هي المجلس الإسلامي في لندن، وقد نَوَّنْ عنوانه مفصلاً. تلفت النظر مؤقتاً - لحين الدراسة المفصلة - أن المقدمة قالت في الفقرة الأخيرة إن هذا المشروع للدستور الإسلامي قد «أسهم في إعداده كثيرون من العلماء والمفكرين ورجال السياسة وممثلي الحركات الإسلامية» (ص ٥).

بعد ثماني سنوات من صدور «نموذج» الدستور الإسلامي القادم من إسلام آباد والصادر في لندن، أصدرت في القاهرة جماعة دعت نفسها «اللجنة الشعبية للإصلاح الدستوري» كتاباً عنوانه «الدستور الذي نطالب به» من تقديم الدكتور محمد حلمي مراد المسؤول السياسي المعروف في حزب العمل والإخوان المسلمين». وقد صدر هذا المشروع عام ١٩٩١م كبديل مقترح للدستور المعمول به منذ ١١ سبتمبر (أيلول) ١٩٧١م حتى الآن في مصر.

هل من علاقة بين دستور إسلام آباد ودستور «اللجنة الشعبية» كما تسمى نفسها الجماعة التي انتدبها حزب العمل والإخوان المسلمين لصياغته؟

ربما نجد جواباً قديماً عند العقيد معمر القذافي حين اجتمع ببعض مفكرى وكتاب «الأهرام» في السابع من إبريل (نيسان) عام ١٩٧٢م. وهي الفترة التي نشأت فيها «الظاهرة» المصرية للمركبة: مطاردة الشباب الناصري والماركسي في الجامعات ودعم التيارات الإسلامية، وإحراق دار الأوبرا وبعض الآثار القومية وإحدى الكتائب، و«إعلان الحركة الطلابية والتحام المثقفين بها». كان هذا العام الحافل هو العام التالي مباشرة لعام «الدستور» الجديد الذي حرص الرئيس السادات أن يضيف إليه أن مبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع.

ولكن هذا الجواب القديم لقائد «ثورة الفاتح» الليبية قد عرف من المتغيرات اللائمة ما يستأنف الحكم على مدى مشاركته في الأحداث، إذ إنه على الأقل فوجيء بعد عشر سنوات من اعتلائه عرش السلطة في ليبيا، بأن الخميني يزايد عليه إسلامياً. كان العقيد قد توصل تدريجياً قبل الثورة الإيرانية بسنوات إلى إعلان ما دعاه «سلطة الشعب». ثم كان الكتاب الأخضر الذي خصص فيه فصلاً عنوانه «القرآن

غـيـر الـوـطـنـيـة

هناك «مؤتمر الشعب» الذي يضم كل الشعب دون الحاجة إلى نواب «التمثيل تدجيل». كانت أثينا القديمة تداعب خيال العقيد حين كانت ديموقراطية في بعض المناطق وفي بعض الأوقات تضم «كل الشعب» الذي كان من الممكن جمعه في مكان واحد.

ولكن العقيد كان يحرص على أن يكون «نموذج» عالمياً أممياً يسود الكرة الأرضية بأسرها، فجاء الكتاب الأخضر في كل اللغات بالحرف والصوت والصورة ليخاطب الدنيا بأن ليبيا - التي منذ القديم يأتي منها كل جديد - تقدم البديل الجذري لدكتاتورية الليبرالية الغربية والماركسية الشرقية على السواء. هذه هي «النظرية العالمية الثالثة» التي تصوف فكرة الحزبية من أساسها، فلا تعدد أحزاب كما هو الحال في الغرب ولا للحزب الواحد كما هو الحال في الشرق. وبدلاً من أن يستولى الأفراد على الثروة في الرأسمالية، وبدلاً من أن تستولى عليها الدولة في الاشتراكية، فإن «الشعب» هو الذي يستولى عليها في الجماهيرية. للشعب إذن كل الثروة وكل السلطة وكل السلاح أيضاً، فالجيش هو كل الشعب.



شريعة المجتمع». وأدرك الدارسون لدلالة الألفاظ أن القذافي أراد أن يجمع بين حسنين، فقد عرّب المصطلح الأوروبي «الامة مصدر السلطات» وهو الشعار التاريخي للعلمانية حيث حلّت فكرة «الامة» مكان «الحق الإلهي» للملوك والباباوات. ولكنه أضاف في الوقت نفسه أن القرآن شريعة المجتمع. وبما أن المجتمع شيء والدولة شيء آخر، فإن تنفيذ «سلطة الشعب» سيؤول إلى الدولة، بينما تطبيق القرآن سيؤول إلى المجتمع. أي إلى أفراد الشعب في أخلاقياتهم وسلوكهم دون مساس «بالقانون». وتبعاً لذلك أنمجت الدولة الليبية وزارة العدل ووزارة الداخلية في وزارة واحدة هي «الأمانة العامة للعدل»، وهو الأمر الذي يتعارض ضمناً مع مبدأ الفصل بين السلطات في الدولة الواحدة. وحتى يحلّ العقيد هذا التناقض فقد تحلّ من قيود التسميات القانونية والدستورية المعروفة. وهكذا سميت أجهزة الأمن والمخابرات باللجان الشعبية، وألغيت التعددية الحزبية باسم كلمات مقدسة لها في السياق معنى مختلف، وهي «من تحرّب خان»، فلم تعد هناك أحزاب أو تيارات أو اتجاهات. وإنما

وحين واجهت العقيد مسألة الدين كعقبة يمكن أن تحول دون انتشار النظرية العالمية الثالثة، فقد ارتبكت خطاه لبعض الوقت. أرسل في إحدى المرات الرسائل إلى رؤساء بعض الدول العظمى يدعوهم إلى الإسلام. وحين وصل أثنان من رواد الفضاء السوفيات إلى الأرض وقد فارقا الحياة كتب لبريجنيف يقول: لو أنهما كانا من المسلمين لما كانت هذه نهايتهما، أدخل وأمتك في الإسلام قبل فوات الأوان. وفي إحدى لحظات احتدام الحرب في لبنان دعا المسيحيين اللبنانيين إلى الإسلام حتى يمكن حل المشكلة نهائياً من جذورها.

ولكن العقيد نفسه هو الذي قال في مرة أخرى إن «الإسلام دين الأمة» ولكل قومية دينها. ومن ثم «الإسلام دين العرب وحدهم». وهو أيضاً الذي قال في مصر: «كلنا مسلمون، بعضنا يذهب إلى المسجد والآخرين يذهبون إلى الكنيسة». كان ذلك خلال الزيارة التي قام بها عام ١٩٧٢م واجتمع بنا في «الأمراء» وسأل لويس عوض في مكتب توفيق الحكيم: لماذا أبقيت على اسمك وهو اسم ملك فاسد؟ فاجابه لويس يهدو: لقد سُميت باسم رجل عظيم هو العالم والمكتشف الشهير لويس باستير. ولأن المصادفة وحدها -

ربما - هي التي حدثت تاريخ زيارته مع تعاطف الحركة الطلابية فقد صرح حرقياً: اعتبروني طالباً في جامعة عين شمس. وهناك من يرى أن السادات وجد فيه حينذاك خير دعم للتيارات الإسلامية في الجامعة. ولكنه في جميع الأحوال استطاع أن يصبح نجماً وملهماً بين قطاعات من الشباب العربي الغاضب.

وفي جميع الأحوال أيضاً كانت الفكرة «العالمية» أو الأممية تداعب خياله سواء أكانت الدعوة الإسلامية هي الراية أو الاشتراكية، فهو قادر على التوافق مع التغيرات الإقليمية والدولية. وهو يستطيع «التطرف» إلى أقصى درجات التطرف يميناً أو يساراً حسب الظروف وبكون مقدمات في أغلب الأحيان. وقد اتفق للمال الكثير لتثقيف العالم بالنظرية العالمية الثالثة، ولكنه اتفق مالأ أكثر لتدريب وتسليح حركات التحرير من أفريقيا إلى أيرلندا إلى الفلبين. ولم تكن مسألة «التحرير» يحد ذاتها هي التي تقلقه، وإنما مسألة الأممية الخضراء، أي تطبيق مقولات الكتاب الأخضر على العالم بأكمله إنقاذاً للبشرية من الشيوعية والرأسمالية.

ولم يكشف العقيد غالباً أن الأموال الهائلة التي أنفقها على النظرية والتحرير كانت من حظ تجار الكلام من مختلف الجسيات وتجار

السلح العابر للشعارات. ولكن الشعب الليبي هو الذي اكتشف أنه لا يعيش في أثينا القديمة، وأن سلطة الشعب واللجان الشعبية وأمانة العدل والديموقراطية الجماهيرية ليست أكثر من تسميات جديدة لأجهزة الأمن المتنوعة. وأن أموال النفط التي كان أحفاد أحفادهم سيعيشون منها مرفهين قرناً كاملاً في المستقبل قد ذهبت سدى في مهب الرياح «الأممية» السوداء والصقراء والحمراء. أما الأممية الإسلامية الخضراء فلم يروا تخونها قط.

ما اكتشفه العقيد مبكراً هو صعود النجم الإيراني. اكتشف أولاً للغارات، فالإيرانيون يسمون دوائر الدولة العليا بالوزارات كغيرهم من أهل الدنيا كلها. ونسى أن كلمة «وزير» ليست طارئة على أية دولة إسلامية في التاريخ القديم أو الوسيط أو الحديث. والإيرانيون كذلك لهم دستور وقوانين وبرلمان ورئيس جمهورية، ومن الفلاحية الشكلية لديهم أحزاب وانتخابات للنواب والرئيس. وحينئذ رأى الجماهيرية على يسار الجمهورية الإيرانية. واكتشف ثانياً أن هناك مرشداً عاماً للثورة ليس هو الرئيس، فاقترع بأن الجماهيرية العظمى لن يكون لها رئيس، وإنما «شأنه» عاماً للثورة، فهو لا يحكم وملاؤه من القادة لا يحكمون. ولكنه

الخطاب غير الوطني

سابقاً. وهكذا ترشح إيران نفسها قوة إقليمية عظمى في منطقة شديدة الحساسية من زاوية الجغرافيا السياسية.

ماذا يفعل العقيد الذي سبق إيران في رفع الشعار الأممي أو الامنية الخضراء، أي الامنية الإسلامية، وهو الذي ينتمي إلى مذهب الغالبية العربية؟

في حرب الخليج الأولى اتخذ موقفاً ثابتاً إلى جانب إيران، على عكس الموقف الرسمي والشعبي للعرب. وقام في الوقت نفسه بحربه مع تشاد.

وبلوا حرب الخليج الثانية لكانت الهزيمة السياسية لإيران في حريها الأولى مؤكدة. أما العقيد، فإن هزيمته في تشاد لا تحتاج إلى تأكيد. وما هي النتيجة؟

باختصار، إن أكثر دعوتين وضوحاً إلى الامنية الدينية قد بامناً بالخرسان، بالرغم من انطلاقهما أولاً وأخيراً من «سلطة دولة» بكل ما يعنى هذا المصطلح من قوة مالية وعسكرية. بل إن النتيجة في مشهدها المباشر تقول: إن العالم الإسلامي لم يكن مشرئماً كما هو اليوم: بلد عربي مسلم كالعراق يغزو بلداً عربياً مسلماً هو الكويت، بكافة مضاعفات هذا الغزو على العراق والكويت والعرب جميعاً اقتصادياً وسياسياً

عملياً لم يرفض في أى وقت أن يعامله العالم كله باعتباره رئيس دولة، ولم يتنازل هو أو زملاؤه عن الإمساك بمقاييد السلطة. وبالرغم من أن الاعراف الدبلوماسية الدولية تلزمه بأن يكون له سفراء وسفارات فقد اجاب: ليبيا ليست دولة، لقد افتها، وليست لنا سفارات، بل مكاتب شعبية ومكاتب أخوة. ومع ذلك فإن المسؤولين في هذه المكاتب لا يرفضون معاملة العالم لهم كسفراء.

غير أن الاكتشاف الأكبر والأخطر هو أن إيران تقوم بما يسمى «تصدير الثورة»، ويسبب هذا التصدير دخلت في حرب طاحنة مع العراق ثمانى سنوات، وأصرت ومازالت تصر على احتلال الجزر الثلاث التي تملك السيادة الشرعية عليها دولة الإمارات. كذلك، فإن إيران صاحبة حضور مسلح في جنوب لبنان. وبالتدريج أضحت ذات نفوذ رسمي في السودان، وذات نفوذ آخر بين الجماعات الإسلامية في بعض الأقطار العربية وبعض أجزاء فلسطين المحتلة. بل إن إيران في بعض الأوقات استطاعت التمدد الخارجى عبر أعمال الإرهاب. وكانت باريس من محطاتها الشهيرة. ثم تمكنت إيران بحكم الجوار واللغة والمذهب أن تتوغل في أعماق آسيا الوسطى حيث الجمهوريات الإسلامية السوفياتية



المشتركة أو الاقتصاد أو الثقافة أو التكوين النفسى، وإنما هو «العقيدة». لذلك كانت مسألة من نطلق عليهم «العرب الأفغان» هؤلاء الذين آمن بعضهم وارتقق البعض الآخر بضرورة «الجهاد لنصرة الإسلام». كانت المسألة أن الأفغان - الأفغان المسلمين جميعاً هم الذين يتذابحون الآن، أما الأفغان - العرب فهم الذين يشعلون النار في أوطانهم الأصلية. وهكذا يدفع المسلمون - وليس الخابريات الأمريكية صاحبة الفضل الأكبر ثمن الوهم الأممى الذى شحنت به بعض القوى المحلية والأجنبية عقول شبابنا فيندفع إلى نوع من الانتحار شعاره هدم المعبد على من فيه.

لذلك علينا ونحن نقرأ الدساتير المقترحة لإقامة دولة إسلامية أن نتساءل عن العلاقة بين هذه المشاريع والدعوات أو التحقيقات التى سبقها وتلتها. يجب أن نتساءل أيضاً عن الوجه الآخر للعملية: هل الدول الإسلامية الراضية ليست إسلامية، أم أن هناك مفهوماً آخر للإسلام لا يعرفه المسلمون فى هذه الدول؟ هل هى دعوة حرة خالصة لوجه الله والإسلام، أم أن لها علاقة حميمة باستراتيجيات إقليمية تستتر بالدين؟ منذ بداية السبعينيات وهناك عشرات الندوات والمؤتمرات للمثقفين

بودايست وبراغ اكتشف الضباط والجنود والعالم أن الدبابات الأممية كانت تقتل الأمميين أنفسهم، وأنها كانت تلجج الحرة لا أكثر ولا أقل. وكانت الفجيرة الإنسانية الكبرى أن النشيد الأممى هو الشعار الذى يخفى الأتياب المقروسة فى لحم وعظم وهم القوميات المقهورة. والعالم الحر - كان أيضاً الاشتوية الأممية للراسمالية العالمية وهى تهبط المستعمرات، وهى تقترس فيتنام، وهى تلجج الهندى وتضع ينفوسه مكانه. كانت المخابرات وحدها هى الجهاز الأممى القادر ومازال على التدخل هنا وهناك بما يناسب المصلحة الاقتصادية والسياسية والاستراتيجية لقلّة قليلة من الاحتكارات العالمية.

وكانت السلطنة العثمانية قبل هؤلاء وأولئك هى آخر معقل إسلامى لادعاء الأممية الدينية قبل أن يكشف سقوطها عن صعود القومية الطورانية، كما كشفت إيران عن صعود القومية الفارسية. ومع ذلك كان هناك من يعارض القومية بالدين. كان الإخوان المسلمون أول من قال بأن لا قومية فى الدين، وأن الإسلام «جنسية» كل مسلم على ظهر الأرض. أما القومية فهى شر الشرور، فالوطن ليس هو الجغرافيا أو التاريخ أو الحياة

وعسكرياً وثقافياً. بلد أسوى مسلم تتناحر فصائله المسلحة بعد تحريره هو أفغانستان. بلد أفريقى مسلم تتقاتل فصائله المسلحة لحد استعلاء القوات الأمريكية والدولية التى ساهمت بدلاً من الإنقاذ فى توسيع وتعميق أنهار الدم هو الصومال. بلد مهدد بانفصال جنوبه عن شماله هو السودان. بلاد فى حالة حرب أهلية مغلقة وأخرى مكبوتة كما فى الجزائر ومصر حيث الإرهاب المسلح باسم الدين يهدد الدولة والشعب معاً. البوسنة والهرسك فى صراع الحياة والموت. كذلك البناني فى الجنوب والفلسطينى فى الضفة والقطاع. صورة العربى والمسلم فى شوارع العالم وكأنه مشروع إرهابى أو إرهابى متنكر.

هذا هو «العالم» الإسلامى، فمن يبيع شبابنا وهم «الأممية الدينية» لدرجة تدمير الوطن الحى للمموس من أجل الفردوس المفقود؟ كان الشيوعيون هم الذين يؤمنون بالأممية البروليتارية فيرسل السوفييات صواريخهم إلى كوبا، ويرسل الكوريون جنودهم إلى أنغولا. ولكن البشرية كلها أفاق على أن الأمر لم يتجاوز «استراتيجية كونية لدولة عظمى» لا علاقة لها بالنشيد الأممى من قريب أو بعيد. ونحن هبطت قوات حلف وارسو فى

الخطاب غير الوطني

مسلماً، لأن الكويت والعراق أرض الإسلام، ولا معنى للقول بأن إحداهما ضمت الأخرى أوغزتها، وإنما هو خطوة نحو وحدة الأراضي الإسلامية.

أما الواقعة الثالثة فقد كنتُ طرفاً فيها. صابفت شابين في مترو باريس يتصفح أحدهما أحد أعداد «الوطن العربي». ويدافع الفضول تقدمت منهما رسالت من جلست إلى جواره: سمعته تبدي ملاحظة على المجلة لزميلك. أجابني: ليست ملاحظة على هذا العدد بالذات، وإنما على اسم المجلة نفسها، فليس هناك وطن سوى دار الإسلام ولا جنسية للمسلم غير عقيدته، ولا حضارة له غير الحضارة الإسلامية. أما القول بوطن عربي أو أمة عربية أو حضارة عربية، فكلها مسميات تخاصم صحيح الدين.

هذه الوقائع الثلاث توجي بأن قطاعاً من الشباب العربي قد نفذ بيده تماماً من فكرتين محوريتين كانتا من «الشوايات» هما: الفكرة الوطنية والفكرة القومية. بالرغم من أن الفكرة الأولى قد نشأت وتطورت في سياق الكفاح الشعبي ضد الاستعمار الغربي، كما أن الفكرة الثانية ولدت ونمت وترعرعت إما في مواجهة السلطنة العثمانية وإما في مواجهة التخلف غداة الاستقلال.

العرب يتنادون إلى مناقشة العلاقة بين الدين والقومية، فهل وصلنا إلى موسم الحصاد: إرهاباً دموياً وتدميراً وطنياً؟ وهل تكون هذه المشاريع الدستورية من المتفجرات المخبوة تحت ثياب «المعتلين».

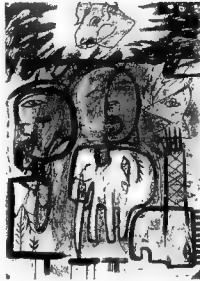
لنقرأها إذن.

(٢)

ثلاث وقائع مقارنية في التوقيت وأعمار أصحابها من الشباب. كان العنصر المختلف بينهم هو المكان والجنسية.

أما الواقعة الأولى فقد شهدتها إحدى مدارس القاهرة حيث رفضت بعض الطالبات رفع العلم الوطني، وصممن بدلاً عنه يشبه علم إحدى الدول العربية. ولما سئلن عما يفعلنه أجبن بلسان واحد: هذا العلم المصري لا يعترف بأن أرض الله كلها أرض الإسلام، وبإلادنا جزء منها فلماذا تتميز بعلم خاص وكأنها تنكر أننا أمة إسلامية واحدة.

والواقعة الثانية شهدتها عاصمة خليجية. كان الشاب يسأل زميله: هل أنت مسلم؟ أجابه الآخر: والحمد لله. عاد الأول يسأل: لماذا تقف إذن ضد ضم الكويت إلى العراق؟ أجابه الثاني: كلاهما دولة مستقلة، فلا يجوز لإحداهما أن تعتدي على الأخرى؟ قال له الأول: أنت إذن لست



ومع ذلك، فإنه من المستحيل توبة الفكر العربي الحديث مما آلت إليه الفكرتين من شحوب وانحسار لدى الأجيال الجديدة، والاكتماء باتهام الإسلام السياسي أو بهشاشة النظم العربية.. إذ لا بد من الإقرار سلفاً بأن «امية» الإسلام السياسي لا تعتمد على الواقع، وإنما على الفراغ الذى تخلف عن سقوط العديد من الأطروحات الأخرى فى النظر والتطبيق على السواء. كذلك لا بد من الإقرار بأن هشاشة النظم العربية لا تعتمد على ثوابت وأقدار، فكثيرون هم المثقفون الطليعيون الذى كانوا فى صفوف المعارضة - جذرياً - وأصبحوا فى مقاعد السلطة أو بالقرب منها، ومع ذلك لم تتخفف النظم عن هشاشتها. حدث ذلك فى تجربة البعث (سوريا والعراق) وحدث مثله فى مصر الناصرية، وحدث أيضاً فى «ماركسية» اليمن الجنوبي، وكذلك فى جبهة التحرير الجزائرية. ورائنا وسمعنا ولسنا كيف يتمول بريق الفكر المعارض إلى سحب من النخس فى مواقع السلطة. وحين ينتشع النخس فى الهزائم من كل نوع ندرك يقيناً أن السلطة جاءت تكديماً على مدوياً للفكر. وحين يفقد الفكر مصداقيته، فإنه يفسح الطريق أمام الفكر الآخر أو الفكر المضاد. ليس من فراغ فى السياسة الكس

الفارغة مليئة بالهواء بكل ما يشتمل عليه من عناصر ومكونات نظيفة أو ملوثة.

والشباب العربى فى الوقت الحاضر لم يفقد بعضه الإيمان بالوطن وبعضه الآخر الإيمان بالامة مجرد أن الخطاب الأمى للإسلام السياسى قد شاع واقتشُر. وإنما لأن هذا الخطاب بالرغم من تهافته قد اكتشف الفرصة سائحة فى غياب الخطاب الوطنى والقومى الجديد القادر على ملء الفراغ الناتج عن فساد الخطاب القديم للفكر العربى الحديث والمعاصر، وما اقترن به من تجارب فى التطبيق ثبت فسادها وهزمها الواقع هزائم مريرة.

والشائع أن «السلفية» مصطلح يطلق أحياناً على الأفكار والحركات التجريبية فى التاريخ الإسلامى الحديث (علال الفاسى وعبد الكريم الخطابى، ابن باديس والأمير عبد القادر، عمر المختار، الإمام محمد عبده على سبيل المثال). كما أن المصطلح نفسه يطلق على الأفكار والحركات الراديكالية (أبو الحسن النبوى، أبو الأعلى المودبى، سيد قطب على سبيل المثال أيضاً).

ولكننا سوف نستخدم السلفية هنا بمعنى «الماضوية» ونقول: إن الفكر العربى الذى هيم على أجيال النصف القرن الأخير كان فى بنيته

الأساسية فكراً سلفياً حتى ولو ارتدى ثياباً تقديمية وثورية إلى بقية المصطلحات التى تحتتها الأنظمة ومعارضوها على السواء. بل كان هؤلاء المعارضون فى الأغلب جزءاً لا يتجزأ من هذه الأنظمة داخلها وخارجها. وكانت «الطلائع المثقفة الثورية» هى ذاتها التى صاغت هذه الأوصاف والشعارات.

كانت السلفية بديلها الماضوى هى لب لباب مختلف اتجاهات الفكر العربى، فالعصر الذهبى يشكل عمودها الفقرى جميعاً. قومية سلفية، واشتراكية سلفية، ولبرالية سلفية أيضاً. ومن نافل القول إن الإسلام السياسى منذ كان جنيناً يحبو، وهو إمام السلفية المعاصرة.

كان الفكر القومى ينادى ولا يزال بأمة عربية واحدة «ذات رسالة خالدة». وبالطبع كانت الرسالة الخالدة هى الإسلام. وكانت المغارقة أن الذى قال ذلك هو السياسى والفكر السورى ميشيل عفلق فى رسالته عن الرسول الكريم. ولم يفتح أحد ملف الأسئلة الكبرى: كيف يمكن للإسلام الذى جاء للعالمين أن يكون رسالة أمة بعينها؟ وكيف لامة من الأمن أن تدعى الخلود لمجرد الزعم بملكيتها لرسالة خالدة؟ ولم يكن الذى أجاب بالإيجاب بعثياً. كان معمر القذافى الذى قال بأن لكل أمة دينها،

الخطاب غير الوطني

كما تقول دعواتهم أو كما تزعم ادعاءاتهم. وقد تمت الوجدتان الألمانية والإيطالية في سياق تاريخي خاص بأوروبا يحتم العنف. وقد ورت الفكر القومي العربي بذرة العنف من هذا التراث. ورثه في الشيء ونقيضه، فقد وقّع بعض من ألمع رموز هذا الفكر على عريضة تأييد للانفصال بين مصر وسوريا عام ١٩٦١م وكان انفصلاً عسكرياً مسلحاً، بينما أخذ البعض على جمال عبدالناصر انه لم يتدخل بالسلاح لفض هذا الانفصال باعتباره رئيس الدولة «الواحدة». لم يفكر أحد في المقدمات التي أدت إلى النتائج، وهي أن الوحدة الانماجية الشاملة والفورية بقيادة العسكر تعني العنف والعسف، باستبعاد الشعوب التي تتوحد في صنع مصيرها بالطريقة التي تختارها، وباستبعاد الخصائص النوعية لكل شعب عن دائرة صنع القرار. ولكن هذا الاستبعاد الذي استلهم العنف من تجارب أوروبية في زمن مضى، استلهم المثالية المتعالية من مفكر لا علاقة له بالعرب ولا بالإسلام إلا من حيث كونه كان متعصباً للصهيونية ومدينتها الفاضلة: هو الفيلسوف الفرنسي برغسون. كان الرجل دون غيره هو مصدر الإلهام الفكري لهؤلاء الذين لم يكفوا يوماً عن ترديد أناشيد الأصاله. كان هناك عبدالرحمن



وأن الإسلام هو دين الأمة العربية. ولم يكن أحد يدري أن هذا الالتباس الأول بين القومية والدين يستبعد للمسيحيين العرب من هويتهم العربية. كانت أطروحة العصر الذهبي رابضة في دهايز الفكرة القومية التي تضم «المدينة الفاضلة» وتبشر بها على نحو يذكر بما كانت عليه الدولة الأموية.

وبالرغم من أن الإسلام كان واضحاً في دعوته للشعوب والقبائل أن تتعارف، فإن دعاة «الأمة العربية الواحدة» لم يظنوا قط إلى مفزى التعددية في تكوين هذه الأمة. ومن ثم كان البعد العرقي بارزاً في الدعوة إلى الواحدة، وليس إلى قبول الخصائص المتعددة للشعوب العربية. والحق أن «العصر الذهبي» في مخيلة رواد الفكر القومي لم يكن، عملياً، أيّاً من مراحل الدولة الإسلامية القديمة أو الوسيطة. كما أن «المدينة الفاضلة» لم تكن من وحى أية مدينة إسلامية متحققة. وإنما كان العصر الذهبي الحقيقي في الفكر المكبوت أغلب الوقت والمعلن أحياناً، هو عصر بسمارك في ألمانيا وعصر غاريبالدي في إيطاليا. كانت الوجدتان الألمانية والإيطالية هما مصدر الخيال الوجدوي عند القوميين للعرب الأوائل. وهو خيال التاريخ الأوروبي في أزمنة مضت، ولا علاقة له بأي تراث عربي، أو «أصاله إسلامية»

الكواكبي من صميم تراثنا الحديث ينادى بالمرورية والديموقراطية، ولكنه لم يخطر على بال أحدهم.. لأن مثالية برغسون التي بلورها في الفكرة الصهيونية النقية كانت أكثر تطابقاً مع «روح العنف» في خاتمة المطاف. وقد لا يكون غريباً أن تُبنى الدولة الصهيونية بالعنف المدوى إلى يومنا. ولكنه من الغريب أن يتبنى الضحايا المثالية اليهودية - البرغسونية في السلم الوجدوى العربى. والمشارك واحد: هو التفسير العنصرى لشعب الله «المختاره» الذي لم يكن سوى المجموعة الضيقة من صفوة المؤمنين بالله الواحد، أو «خير أمة أخرجت للناس» من أوائل المؤمنين به وبرسوله الكريم في صدر الإسلام. هذا التفسير هو الذى خرج بهذا النص وذلك عن سياقه ودلالاته المباشرة التى لا تعنى مطلقاً اليهود المعاصرين أو جميع المسلمين فى مختلف الأزمنة.

ولكن هذا التفسير الذى قاد إلى بناء الدولة العبرية كاشع مثال للكيان العنصرى فى القرن العشرين، هو نفسه الذى قاد إلى الدولة القومية العربية التى اتخذت من قمع شعوبها دستوراً غير مكتوب. بل إنها الدولة التى لم تستطع على مدى تاريخها المعاصر أن تحقق حلمها فى الوحدة بين دولتين أو بين حزبين هما فى

الأصل حزب واحد. وهى كذلك الدولة التى منيت بالهزائم المتتالية فى ميدان القتال والتنمية والتقدم. ويكفى أن نستعيد مذابح الحرية فى الاقطار «القومية التقدمية» من المصيط إلى الخليج لنذكر أن الاستبداد قد لازم التجربة القومية فى الفكر والتطبيع وفى الحكم والمعارضة. ويكفى أن نستعيد تجارب الوحدة بين مصر وسوريا وبين سوريا والعراق وبين مصر وسوريا وليبيا وبين ليبيا وتونس وبين ليبيا وسوريا وبين ليبيا والمغرب، لنذكر أن الانفصال جرثومة كامنة فى قلب الفكر القومى. ويكفى أن نستعيد هزيمة ١٩٦٧م وحرب لبنان وأجتياح لبنان الأول والثانى والثالث وحرب الخليج الأولى والثانية وحرب القبائل فى جنوب اليمن لنوقن أن الهزيمة الساحقة كانت النصب العادل للفكر والتجربة على السواء: فكر القومية المتلبسة بالدين تارة، وبالعرق تارة أخرى، وبالعنف فى جميع الأحوال.

هل هناك مناخ أصح من ذلك للتخلي عن الوطن للموس والأمة القائمة بالإمكان إلى أممية وهمية؟ ولقد ركزنا على التيار القومى لأنه ظل التيار الصاعد فى الخمسينيات والستينيات، ولأنه التيار الذى تمكن من السلطة فى أكثر من بلد عربى تحت رايات تميزه بأنه «تيار المستقبل».

ولكن هذا التيار لم يكن وحيداً، وإنما كان له شريك متواضع حيناً بالتحالف وأحياناً بالخصام، هو التيار الاشتراكى. وهو تيار ماركسى يؤمن بالأممية فى حدود المؤتمرات والمهرجانات، ولا علاقة له عملياً بها. وهو تيار ثقافى فى الأغلب سياسى فى الأقل. ولأنه فى المعارضة معظم الوقت، فإن اختبار أفكاره فى التطبيق تبدو صعبة المثال لخصوصية العمل السرى. ولم يحدث أن كانت هناك دولة عربية ماركسية إلا إذا اعتبرنا أن اليمن الجنوبي كان من قبيل المجاز دولة ماركسية انهارت فوق أكوام من الجمال وأختفت فى بحيرات من نماء القبائل. والتجربة الأخرى فى السودان دامت ثلاثة أيام لأنها بالرغم من رداها العسكرى أفضحت عن سذاجة سياسية بعيدة المدى. أما فى العراق فقد تلطخت بعض صفحاتها بالدم وبعضها الآخر بالتبعية لسلطة وبعضها الثالث بالضعف، ثم التشرذم. وتميزت التجربة فى لبنان بالتكيف مع الواقع الوطنى والقومى لدرجة الانخراط فى الحرب وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من هذا الواقع. وفى مصر لم يخطط الماركسيون المصريون فى أى وقت لسلطة اشتراكية، وإنما كان كفاحهم المستمر من أجل الديموقراطية والاستقلال، وكان الشيوعيون

الخطاب غير الوطني

السوفيياتي على غير هذا النحو. وأن
اصطناع التناقض بين العدل والحرية
لا يحقق العدل ولا الحرية.

وبالرغم من أن الاشتراكية كانت
حلماً نظرياً لقلة قليلة من المثقفين، إلا
أن غياب هذا الحلم بالمدينة الفاضلة
والأممية البروليتارية أفسح المجال
للحلم البديل، بمدينة أخرى وأممية لا
يمحوها سقوط الأنظمة. وقد اختلطت
الأفكار بالنماذج الاجتماعية
والوسائل بالغايات، فلم يرث الشباب
عن الماركسية سوى العنف والحكم
الشمولي وفكرة الأممية. وليس
بالضرورة أن يكون هذا الميراث عن
الماركسية العربية. يكفي ما أفصحت
عنه انهيارات الدول والمجتمعات. وإذا
كان ثالوث العنف والحكم الشمولي
والأممية في الماركسية من أجل
«البناء»، فقد كان ممكناً توظيف
الأفكار والممارسات ذاتها من أجل
«الدين والبناء معاً». هكذا استفاد
الإسلام السياسي من الفراغ الكبير
الذي خلفه الفكر القومي ومن الفراغ
الضئيل الذي خلفه الفكر الاشتراكي.
وهو ضئيل، لكنه مؤثر. ذلك أن
«سلطة النص» عند الماركسيين
والعمل السري» كانا من أبغ
الدروس التي استفادت منها
الجماعات الإسلامية.. فسلطة النص
والعمل السري هما الإطار اللازم
لأفكار الحاكمية والفريضة الغائبة.



المصريون أول «حزب» يحل نفسه
بنفسه في العالم قبل الانهيار
السوفيياتي بربع قرن. وفي المغرب
العربي لم تكن هناك أحزاب ماركسية
ذات وزن في أي وقت لاعتبارات
النشأة - خاصة في الجزائر
وتونس - المرتبطة في المخيلة الشعبية
بالحزب الشيوعي الفرنسي
واختياراته.

غير أن الشيوعيين العرب
باختلاف اتجاهاتهم وتقنياتهم
ومصائرهم لم تكن لهم فاعلية
واضحة إلا في الثقافة، فحزبهم في
الأغلب الأم كانت تنظيمات نضوبية لم
تترك بصمة متميزة على الشارع
الشعبي. وقد كانت الشيوعية في
وجدان المواطن العادي تعني الإلحاد
من جهة والاستبداد من جهة أخرى.
لذلك نجحت للحكومات الوطنية
والقومية في تصفيتنا، سواء ما كان
منها - أي من هذه الحكومات - على
صلة بالولايات المتحدة الأمريكية أو
الاتحاد السوفيياتي. ولم يكن انهيار
للعسكر الشرقي إلا تنويجاً لانهيار
الحلم عند قطاعات من الشباب كانت
على ثقة من أن الاشتراكية لا
تتعارض مع الاستقلال الوطني ولا
مع القومية العربية ولا مع الدين.
ولكن ما كانت تظله نداية مغرضة من
الامبريالية وتشويها متعمداً من
الرأسمالية، تراهي لها في السقوط

وهي الأفكار التي تتخذ وسيلتها من العنف وإقامة الحكم للشمولى لغاية واحدة هي الأممية التي تنبذ العقيدة الوطنية وكل ما له علاقة بالفكر الوطني أو الديموقراطي أو الاستقلال. وهكذا كانت إنجازات وهزائم الفكر القومي والاشتراكي رهسيدا لا ينضب لأي نقطة يده ينشدها الإسلام السياسي وأحلامه الأممية: فكرة العصر الذهبي والمدينة الفاضلة، والقمع.

ولم تكن الليبرالية العربية أفضل حالاً من القومية والاشتراكية. كانت أولاً قد أصبحت في خبر كان منذ أقبلت الأنظمة العسكرية. وكانت ذكرياتها ثانياً لا تخرج عن الانقلابات الدستورية المتوالية. وكان لبنان، ثالثاً، قد دفع ضريبة «ليبرالية الطوائف» حرباً طاحنة أكثر من خمسة عشر عاماً:

وكان الإسلام السياسي يملأ الفراغ الناشئ عن هذه الغيابات كلها، بل هذه الأرصدة من العنف والفساد والعنصرية. ولكن الحقيقة التي تكاد تغيب في هذا السياق المزدحم بالإدانة للأخضرين هو أن الإسلام السياسي نفسه كان صاحب المبادرات الأولى إلى العنف من قبل أن يأتي العسكري وقبل أن ترتفع رايات العروبة. وكان صاحب الخطاب غير الوطني من قبل أن ترتفع رايات

الأممية.

وهو الآن يحيطنا علماً بأنه يريد دولة دستورية، يقدمها لنا في وثائق مكتوبة.



لم تتباعد أرسدة العنف التي تركتها الدولة شبه القومية شبه الاشتراكية حتى الدولة شبه الليبرالية (كلبنان وحربه الطويلة)، فإن هذه الأرصدة من القمع الوحشي قد ارتبطت دائماً بشعارات ذهبية، وضماً بمفهوم «الأخلاق». قامت دولة العنف القومي والاشتراكي والليبرالي باسم الدفاع عن «وحدة العرب» و«العدالة الاجتماعية» و«الوحدة الوطنية». ثم أسفرت أنهار النماء في السجون والمعتقلات والمنافي والمهاجر والجمال والسهول والشوارع والزوارب عن «التشردم العربي» و«الظلم الاجتماعي» و«الانقسام الوطني». أي أنه إذا كانت الميكافيلية العربية قد اتخذت من القمع الوحشي وسيلتها لغايات نبيلة، فإنها لم تحقق هذه الغايات فأصبح العنف - علماً - هو الوسيلة والغاية معاً.

لم يتجدد هذا التراث مع سقوط الأحلام واحداً بعد الآخر، وإنما أقيمت حلم «الأممية اللبنانية» بديلاً مسلحاً بالمفهوم الأخلاقي نفسه: العنف لإحياء الأمة الإسلامية على أنقاض

الحلم الوطني والحلم القومي معاً.

تقول المادة الأولى من دستور المجلس الإسلامي في لندن إن «الحكم كله لله تعالى». وهذه هي المقولة الأولى في دولة الجماعات الإسلامية: أطروحة الحاكمية التي أخذها سيد قطب عن المونودى، والتي تنفى عن «الأمة» أن تكون مصدراً للسلطات. وبما أن الحاكم الفعلي الذي سيمارس السلطة على الأرض من البشر، فإن التباساً حتمياً لابد أن يقع عن المسافة التي تصل وتفصل بين السلطة ومصدرها. ومن ثم فالنص الدستوري القادم من لندن - إسلام آباد يمنع «الحق الإلهي» في السلطة لفرد أو جماعة من البشر لن تحتاج إلى رأى الشعب أو الأمة في تسيير أمور الدولة بما فيها تطبيق الشريعة. وإنما هناك الفقرة «ب» من المادة الثالثة حيث الإقرار بأن «الشورى منهج وأسلوب في الحكم» دون إفصاح عن ماهية الشورى التي اختلفت من حولها الفقه الإسلامي باختلافات شهيرة. ولكنها في جميع الأحوال تتكون من أهل الحل والربط، ولا إلزام كما قال الشيخ الشعراوي أو مساسلة للحاكم. وهكذا يخلو الدستور (الإسلامي) من وأردات بريطانيا وباكستان من أية إشارة إلى التعددية الحزبية والسياسية والفكرية. فلا أحزاب ولا برلمان ولا أفكار خارج النظام الفكري (المرموز

الخطاب غير الوطني

إليه في الهوامش بالشرعية).

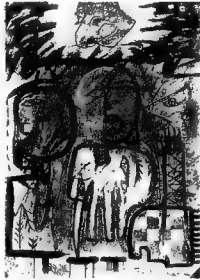
والمادة الثانية من هذا الدستور تحدد أن البلد المعنى الذى سيطبق الدستور الإسلامى (هو جزء من العالم الإسلامى، والمسلمون فيه جزء من الأمة الإسلامية). والمكبوت فى هذا النص هو أن البلد إذا كان عربياً فهو لا ينتمى إلى أمة عربية. فهناك فقط أمة إسلامية ينتمى إليها المسلمون من أبناء هذا البلد وحدهم، ذلك أن الأمة العربية على التقيض من هذا المفهوم تضم المسلمين والمسيحيين على السواء. والمعنى المقصود هو استبعاد غير المسلمين فى النهاية من حق المواطنة فى «الأمة الإسلامية». وهى الجسم الدستورى للدولة الإسلامية التى ينظمها هذا الدستور.

وقد أوضحت المادة الرابعة عشرة هذه المسألة أيضاً تماماً حيث قالت فى (1) أن المواطنة ينظمها القانون، وأردفتها فى «ب» أن «مواطنة الدولة الإسلامية حق لكل مسلم، فقط. والمنغزى الذى لا يقبل للتأويل هو أن المواطن الباكستاني حق له المواطنة فى مصر أو لبنان أو سوريا أو العراق أو السودان أو الأردن دون أن يتساوى معه فى هذا الحق المواطن المسيحى فى هذه الأقطار.

للمواطنة إذن حق عقيدى، والعقيدة هى الجنسية. وبالرغم من أن

الدستور المذكور ينص فى مادته السادسة عشرة على أن «لا إكراه فى الدين» فإنه لا يعطى لغير المسلمين أية حقوق فى الدولة سوى «حق ممارسة الشعائر الدينية» كاية جالية أجنبية. والمسكوت عنه فى هذه النصوص أن «الإكراه» مضمّر منذ سلب للمواطن غير المسلم حق المواطنة فى أرض آبائه وأجداده. أى منذ أصبح مواطناً من الدرجة الثانية أو الثالثة.

أما الباب الرابع فيخصصه مشروع الدستور للإمامة التى يرى أنها «أصل تستقر به قواعد الدين وتنظم به مصالح الأمة». وفى هذا الباب تتحدد الجهات التى يتعهد أمامها الإمام بالتزاماته نحو الأمة، وهى: مجلس البيعة ومجلس العلماء والمجلس الدستورى الأعلى وقادة القوات المسلحة. وندرك من هذا التصنيف الذى يمثل أعلى سلطة فى البلاد أن نظام الحكم يعتمد فى جوهره - باستثناء القوات المسلحة - على رجال الدين وعلمائه. ولذلك أضاف المقترح الدستورى نظام «الحسبية» إلى جانب السلطة القضائية. كذلك أضاف فى الباب الثامن «ولاية الجهاد» حيث يصبح الإمام قائداً أعلى للقوات المسلحة، ويدعو الجهاد فريضة على كل مسلم. ثم أضاف فى الباب التاسع «المجلس الدستورى الأعلى» القائم على «حماية



الأسس والمقومات الإسلامية للدولة. وفي الباب العاشر «مجلس العلماء» الذي يتكون من علماء الشريعة، وهو وحده يباشر الاجتهاد الفقهي «بيناً لحكم الله». وهو أيضاً الذي يبدى «حكم الإسلام» فيما يصدره مجلس الشورى من قوانين.

هذا هو على وجه التقريب مشروع الدستور الذي اقترحه أصحابه غداة انتصار الخميني واستيلاء أنصاره على الحكم في إيران. وهو الدستور الموقع والمؤرخ في إسلام آباد، والصادر في العاصمة البريطانية منذ اثني عشر عاماً.

إنه إذن، على صعيد الشكل، تجسيد قانوني للحلم الذي استحالت حركة مسلحة لتحقيقه في أكثر من بلد عربي: مصر وسوريا والعراق والأردن وفلسطين المحتلة والجزائر. ولم يتحقق في غير السودان. وهو سودان نميري - الترابي - البشير. وإذا أضفنا باكستان ضياء الحق وإيران الخميني ثم خامنئي يتجسد أمامنا الحلم في «التطبيع»، أي أنه أصبحت أمامنا نماذج حية للحكم الإسلامي المقترح، ومفهوماً عملياً للاممية التي «يجاهدون» من أجلها.

أما بالنسبة للحكم أو «نظام الدولة» فهو الحكم الشمولي الذي يتحالف فيه العسكر ورجال الدين، وقد كان ضياء الحق ونميري من

«الأئمة» العسكريين. وكل ما نعرفه عن باكستان والسودان حتى الآن هو أن الإمام البشير جاء في أثر انقلاب على الإمام نميري وأن الإسلام ضياء الحق قد رحل في طائفة «إلممية» أيضاً. كذلك نعرف أن تصفية المعارضين هي السياسة الثابتة في إيران والسودان، بما فيهم المعارضون من داخل النظام. ونعرف أن معاملة غير المسلمين في السودان بلغت شأناً بعيداً في الهمجية والتوحش. ونعرف أن معسكرات تدريب الإرهابيين ضد مصر والجزائر هي جسر التواصل الحميم بين طهران والخرطوم.

ونعرف أكثر أن «الاممية» كما تفهمها إيران، هي إفساح المجال أمام إسرائيل لدك الجنوب اللبناني وإرياك الحكومة اللبنانية وتمزيق الوحدة الوطنية اللبنانية. بينما تتردد طهران ألف مرة قبل أن تحتج - مجرد الاحتجاج - على توغل أرمينيا في أذربيجان. بل إن الاممية الإيرانية العجيبة لا أثر لها على مسلمي البوسنة، وربما تكشف الأيام أسراراً مذهلة حيث يتردد بقوة أن إيران ليست بعيدة عن دعم الصرب. في هذا الصدد يقال إن ثمة تحالفاً خفياً بين موسكو وطهران، وما خفي أعظم. ليست الاممية اللبنانية إذن إلا وهماً من الوهام، والمدنية «الفاضلة» لم تلخذ من العصور الذهبية إلا

الوانها القاتية.

والأمر كله لا يخرج عن كونه استراتيجيات دول كبرى على صعيد العالم، ودول أصغر على صعيد الإقليم.

والعرب الأفغان خير «أمثلة» وأبشع مأساة على هذه «الاممية» الدينية التي يبيعونها للشباب. قالوا لهم إن الاممية هي الجهاد في أفغانستان، فذهب الشباب وراء الحلم الأمي إلى نهاية الطريق المسدود... ذهبوا من كل الأقطار العربية والإسلامية لمحاربة الجيش الأحمر. ويقال إنهم هم الذين حاربوا، أما القبائل الأفغانية فقد اندخت قواها وأموالها وشبابها وأسلحتها للصراع على السلطة بعد التحرير: فهل كانت حرباً بين الإسلام والشيعية حقاً، أم أنها كانت حرباً بالوكالة بين موسكو وواشنطن؟ كانت المخابرات الأمريكية هي التي تجند الشباب العربي المسلم، وكانت باكستان حليفاً غليظاً للولايات المتحدة. ردت العواصم العربية والإسلامية كأنها في حرب مقدسة من حروب الفتح العظيم. ولكن الأمر لم يخرج عن كونه استراتيجية أمريكية لنحر السوفييات. وحين وضعت الحرب أوزارها أصبح العرب الأفغان خناجر في ظهور أوطانهم الأصلية والوحيدة. وتحول الأفغان إلى قتال بعضهم البعض. هذه هي

الخطاب غير الوطنى

المسلمين فى البوسنة والهرسك،
ولأول مرة فى التاريخ نعرف أن
المخابرات الإيرانية تدافع عن الأممية
الإسلامية فى جنوب لبنان، وأن تكون
آخر مرة أن تدعم المخابرات ذاتها
الصرب وتغفل عن دعم أذربيجان.

لا واشنطن حريصة على الإسلام،
ولا طهران أو إسلام آباد حريصة
على المسلمين. وإنما هى
استراتيجيات مصالح كبرى
وصغرى، ليس شبابنا فيها إلا أدوات
سهلة الصيد، بدءاً من الحلم الذهبى
بالمدينة الفاضلة وانتهاء بالحلم الأكثر
بريقاً على راية الأممية الإسلامية.

وليس مشروع الدستور القادم من
لندن وإسلام آباد منذ أكثر من عشر
سنوات بعيداً عن ترسانة الدعاية
للمضادة للانتماء الوطنى والقومى فى
زمن الإنحسار المرير لخطاب الوطن
الحى الملموس، وخطاب الأمة التى
تملك هويتها المكنة.

(٤)

بين دستور إسلام آباد الذى
صدر فى لندن، ودستور حزب العمل
والإخوان المسلمين فى مصر، عشر
سنوات مليئة بالأحداث الجسام، إذ
افتتح هذا العقد نوره بأغتيال
الرئيس السادات ومصرع عشرات
الضباط والجنود فى أسبوط. ولم يكن
هذا الحدث الكبير المزبوع مجرد
«رسالة» إلى أحد، لأن هذا «الأحد» -



الثمار المرة للأممية الوهمية. قاتل
شبابنا من أجل استراتيجية لا علاقة
لها بالإسلام أو المسلمين. ثم عادوا
ليضربوا فى العمق بلاد العرب
والمسلمين. ولم يربح سوى واشنطن.
حتى إسلام آباد وطهران لم يربحا
شيئاً.

وهناك، فيما يقال، أممية أخرى
فى جنوب لبنان. ولا شك أن المقاومة
اللبنانية والفلسطينية مقدسة وواجبة
وضرورية. أما الأممية التى تجمع فى
إهاب حزب الله اجناساً والوائاً باسم
«الجهاد»، فإنها مجرد ورقة فى ملف
الاستراتيجية الإيرانية، تحاول
بواسطة إيران أن تعزز مكانتها فى
الشرق الأوسط. إنها الاستراتيجية
ذاتها التى بدأت بالحرب ضد العراق
لتوسيع نفوذها فى الخليج، وهى
أيضاً الاستراتيجية الممتدة إلى
السودان لمدّ بساط الهيمنة إلى مصر
والغرب العربى.

كلها استراتيجيات أجنبية لمصالح
إقليمية ودولية لا علاقة للإسلام أو
المسلمين بها، فاية أممية تلك التى
تجمع واشنطن بالعرب الأفغان؟ وهل
كان الأمريكيون حلفاء للإسلام
بالأمس، وخصوصاً له اليوم؟ لأول مرة
فى التاريخ نعرف أن المخابرات
الأمريكية ترى وتندو وتحمى الأممية
الإسلامية. ولكنها لن تكون آخر مرة
أن تنفض الولايات أيديها عن حماية

رئيس الدولة - كان قد مات. ولكن الأمر كان في مجمله محاولة إنقلابية فاشلة وبدائية، بالرغم من إصابة هدفها المباشر على قمة السلطة وهدفها الثاني تصفية الكادر الأمني في إحدى أهم صحافات مصر الجنوبية.

ولكن هذه المحاولة البدائية الفاشلة لم تكن تنويعاً لعمل انتهى، بل أثبت الزمن أنها الافتتاحية الدمية لمحاولة الاستيلاء على السلطة بالعنف. وهي المحاولة المستمرة إلى اليوم. وهي محاولة تنطوي على مغارة مستمرة هي الأخرى: فاقصى درجات العنف للاستحواذ على «الوطن» من طرف واحد دون شريك تواكب أعلى مراحل الخطاب غير الوطني. هذه المغارة التي تتجسم في الظفر بالوطن والدعوة الصريحة إلى «اللاوطنية» قد شاركت في تأسيسها منذ البداية سلطة الدولة الساداتية التي نادى دوماً بمصر المصرية (والفرعونية أحياناً) بينما كانت تعد العدة لارتباطات تتجاوز التقاليد والمفاهيم الموروثة للاستقلال الوطني: اقتصادياً بتفكيك البنيات الأساسية لدولة التنمية المستقلة تحت شعار الانفتاح الاقتصادي، وسياسياً بإنجاز الصلح مع إسرائيل، ودخلياً بمطاردة أصحاب الاتجاهات الوطنية والقومية وإفساح المجال لأصحاب

الدعوة إلى الأممية الدينية. وبالرغم من تهيئة المناخ أمام أصحاب هذه الدعوة تحت حماية الدولة، فإن الأمر لم يستغرق أكثر من عشر سنوات على هذا التحالف غير المعلن بين سلطة الدولة الساداتية والإسلام السياسي حتى أقبلت نقطة الافتراق الدمية في حادثة المفصلة لتعلن بأفصح بيان أن الوسائل لا تطابق الغايات بين «اللاوطنية» هنا و«الأممية» هناك. تبين لفريق الدولة وفريق الدين السياسي أن «الهدف» في خاتمة المطاف ليس مشتركاً، وأن كليهما يزاحم على السلطة.

ولكن «الإسلام السياسي» في مصر كان قد ربح عدة نقاط، بالرغم من نجاح الدولة في الحفاظ على سلطتها. ربح أولاً حرية الحركة السياسية والإعلامية بواسطة التعددية الشكلية والفوقية التي أعلنها السادات، وربح ثانياً المصرية الاقتصادية التي أتاحتها قوانين الاستثمار الوافدة منذ العام ١٩٧٤م، وربح ثالثاً انقلاب الدولة بكافة أجهزةتها على الشعارات القومية والاشتراكية، فقدم نفسه مرشحاً وحيداً ملء الفراغ.

وكانت أموال الخليج عبر الوسائل المشروعة وغير المشروعة قد عرفت طريقها المستقيم إلى تغطية الإسلام السياسي في مصر اقتصادياً

وسياسياً وثقافياً، بالمشروعات الاستثمارية والتنظيمات والإعلام. لم يعد المصريون العاملون في بلاد النفط بالإيمان أو الوعي العربي. وإنما عادوا بأفكار البنوك الإسلامية وشركات توظيف الأموال، وأفكار سينما المقاولات ومسارح الكابريهات، ودور النشر المختصة بالمردودى والنوى وابن تيمية وأحمد عبدو وأبراج الحظ وعذاب القبر في «سبيكة» ذميمة البريق الذي يجمع ولا يفرق، وترافق العمل السرى والعلى. واتخذ الخطاب «الأمى» مساراً عدة: بالقتال والتدريب والتسليح في ميادين أفغانستان وجنوب لبنان وشمال السودان وبالهجرات الجماعية إلى الغرب، وبتحويل أموال شركات التوظيف إلى مصارف العالم. كان المقصود دائماً ولا يزال هو زرع البنية الأساسية البديلة للبنية الوطنية. وكانت البنية الوطنية ذاتها تدعم البنية البديلة بما تشرعه من آليات الانفتاح. وبالرغم من السقوط الفعلى لإمبراطوريات الريان والسعد والشريف والسيدة الحديدية، إلا أن الدورة «الأممية» لرأس المال المنهوب لم تسقط. وإنما اتخذت أشكالاً والواناً تحت شعارات دينية تصوغ المغارة الثانية: فال مواطن المؤمن الذى يفضل «البركة» على الربا أدرك أن البركة تذهب إلى من لا أموال لهم،

الخطاب غير الوطنى

وإن الربا يتقاسمه اصحاب «الاقتصاد الإسلامى» والاقتصاد اليهودى والاقتصاد الغربى جميعاً. أما هذا المواطن المؤمن نفسه فلا يحصل على ماله الذى شقى فى جمعه سنين عدداً، ولكنه يعود محملاً بأتقال ضد العروبة والوطنية المصرية معاً، متلفعاً بمجموعة من القيم الشكلية بدءاً من الرزى والسلوك وانتهاء بعقيدة «نفى الآخر» بتكفيره إذا كان أخصاً فى الوطن، والذوبان فيه إذا كان أجنبياً.

وتستمر المفارقات فى التوالد مادام الخطاب غير الوطنى يحمل نفيه داخله عبر الأمية الوهمية، فالعالم الإسلامى الممزق فى الوقت الراهن هو أكثر العوالم حرصاً على اللافتة الدينية، فالغرب لا ينتسب إقليمياً أو دولياً إلى العالم المسيحى، والشرق لا يرفع اللافتة البوذية، أما نحن فلدينا إضافة إلى منظمة المؤتمر الإسلامى ورابطة العالم الإسلامى مئات المراكز الدولية والإقليمية الإسلامية. ومع ذلك فالعلاقة الثنائية بين أى من الدول الإسلامية والغرب أقوى من العلاقة بين أى دولة إسلامية وأخرى. لا أقصد العلاقات الرسمية الحكومية وحدها، وإنما علاقات الاقتصاد والمجتمع والثقافة والسياسة والتجارة والتعليم والإعلام والصناعة. ليس العالم مقسماً بالأصل



والفعل إلى عوالم دينية، وإنما إلى مصالح ومستويات اقتصادية. والدولار أو الفرنك أو المارك أو الين لا جنسية له. وبالتالي فأموال المسلمين - والعرب منهم - تتحرك بموجب قوانين السوق العالمية، لا بموجب أية شعارات أخرى. ومن هنا يمكن لإيران أن تقف مكتوفة الأيدي فى البلقان أو على حدودها مع أذربيجان، فإذا فتحت كفيها فقد تصافح الصرب فى الغرب وإسرائيل فى منتصف الليل. وهذا لا يمنعها من مناورة تركيا وباكستان وأفغانستان من خندق لا علاقة له بالإسلام، وإنما من خندق مصالحها التى قد تبحث عنها فى حرب الخليج أو فى حرب لبنان أو فى حرب السودان، فى الحروب تواجه المصالح الإقليمية والاستراتيجيات بعضها بعضاً، ومن ثم يمكن للجندى أو الضابط المسلم أن يواجه جندياً أو ضابطاً مسلماً على الناحية الأخرى من جبهة القتال دون أن تشكل العقيدة أو المذهب عائقاً بين صراعات المصالح.

وهكذا فالأممية الوحيدة غير الوهمية فى العالم هى أممية رأس المال التى لا تمنع الصراع بين اليابان والغرب أو بين أمريكا وأوروبا.. فالأممية الرأسمالية ذاتها لها خطوط

حمرأ إذا تجاوزها أحد الأطراف قد تنشب الحرب، وليس من حروب مستحيلة في أي وقت.

ولكن الشباب المسلم الذي يضمحى بوطنه من أجل أممية وهمية، سواء بالمساهمة في تدمير هذا الوطن أو بالانضراط في حروب خارج حدوده، لا يدري في الأغلب أنه مجرد وقود في حرب لا ناقة للإسلام فيها ولا جمل. وإنما هي حروب إيران أو إسرائيل أو أمريكا، حروب المصالح وليس العقائد، حروب التناقضات داخل الأممية للرأسمالية، وليست أية أممية أخرى.

ولكن الخطاب غير الوطني الذي يسقط مع دولة الريان وحروب أفغانستان والصومال، يستمر داخلياً إما بانتزاع فكرة «الوطن» من صدور الشباب بالانغتراب القسري إلى منابع النفط أو إلى أسواق النخاسة في العالم الواسع أو إلى ميادين القتال المزررة الرايات.. وإما بانتزاع «حق المواطنة» من أبناء آخرين للوطن لاختلافهم في الدين.

ويسترب الخطاب غير الوطني المؤسس أصلاً على اقتصاد غير وطني وقيم مجلوبة من ثروات وافدة إلى أجهزة الإعلام والتعليم ومناير الدين؛ فتفقد مصر الفرعونية مجرد مرحلة وثنية كافرة من التاريخ، أو يقود الفراغة عبيداً لبنى إسرائيل،

أو تغدو الحضارة المصرية القديمة مجرد مصدر للرزق وبضاعة سياحية مرموقة. أما أن المصريين القدماء أجدادنا وأفكارهم وحكماتهم من ميراثنا القومي يوحد بيننا، فهو أمر يستوجب الأفكار حتى لتصبح رواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ من أعمال الكفر تستوجب الاستبعاد.

كذلك تصبح مصر القبطية مرحلة ملغاة وكأنها لم تكن، ونفضل انتساب تاريخنا إلى الاحتلال اليوناني والروماني وننكر أجدادنا الذين دفعوا للثمن غالياً للاحتفاظ بمصر واستقلالها. ونحصل في النهاية على ذاكرة مشوهة لأمّة عظيمة مستمرة الحلقات والتطور من مرحلة إلى أخرى.

وفي المقابل لا يبقى في هذه الذاكرة إلا كل ما يتصل بما هو خارج الوطن: سواء في ذلك التراث القادم مع العرب وأماجد فتوحاتهم، أو المدات القادمة مع الغرب برفقة غزواتهم وإنجازاتهم. ونحن أصحاب حق في الترات القديم والحدادة الجديدة، بما أضفناه ونضيفه. أما إذا بقينا أسرى الظن باتنا ورثة حاصل الجمع بين هؤلاء وأولئك، فكأننا نحن أنفسنا لم تكن شيئاً ولن نكون في يوم من الأيام. ذلك أن «الوطن» هو نقطة الارتكاز الوحيدة الممكنة لاستيعاب الماضي بطقاته

ومصادره كلها سلبية كانت أو إيجابية، ونقطة الارتكاز الوحيدة للتفاعل مع الحاضر ومتغيراته مجتمعة واستشراف المستقبل باحتمالاته ووعوده. نحن والوطن أولاً، نملك أنفسنا والعالم بقدر ما نحقق ذاتنا الوطنية وحلمنا الإنساني: إنتاجاً وإبداعاً لحضارة جديدة عمادها حق المواطنة على أرض الوطن، وقبول الآخر باتساع الكرة الأرضية.

أما الخطاب غير الوطني، فهو الخطاب العنصري الذي ينفي الآخر ويغني حق المواطنة، ويترجم نفسه في العنف الداخلي والخارجي وراء «يوتوبياً» فسوق سطح الوعي واستراتيجيات أجنبية بعيدة كل البعد عن أعماق هذا الوعي.

(٥)

لا يكاد يختلف دستور حزب التحالف الإسلامي (حزب العمل والإخوان المسلمين) عن دستور إسلام أباه - لندن إلا في الصياغة (المصرية). والمقصود هو أخذ الواقع المصري بعين الاعتبار. وبالطبع فقد أضاف أن مصر جزء من الأمة العربية (والإسلامية). ولأن الأزهر قائم في مصر فقد استغنى عن لجنة العلماء بهيئة كبار العلماء التي تشكل من مشايخ الأزهر وسن لها الحقوق التالية:

الخطاب غير الوطني

الديموقراطي. ولكن المشكلة هي أن هذا المقترح الدستوري تفسره الممارسات الحزبية، فما أجمل النصوص وأرذل التطبيقات. والحزب، كل حزب، هو حكومة ظل من المفترض أن تقدم المثال والقدوة. خاصة وأنها لم تتريخ بعد على عرش السلطة، فالمفترض كذلك أن ما تملكه ليس أكثر من «الحكمة والموعظة الحسنة». ولنا أن نفترض أخيراً أنها لن تنفذ «المكتوب» من موقع السلطة تنفيذاً كاملاً أو دقيقاً، وأن الأمر سوف يضيع أولاً وقبل كل شيء لتوازن القوى وسيهيبط قليلاً أو كثيراً من سماء المثاليات إلى أرض الواقع.

علينا أن نلاحظ بشيء من التمهّل أن «الحزب» صاحب الدستور المقترح هو حزب شرعي يمثل غالباً من ندعومهم بالمعتدلين.

ارتكزت السياسة العربية للحزب على الدعم الثابت لحكومة السودان الانقلابية، وهي بذلك قد أيدت دون تراجع عملاً عسكرياً يقلب السلطة من حال إلى حال. ربما كانت لدينا تحفظات على حكومة الصادق المهدي، ولكنها كانت الحكومة التي أقيمت بالوسائل الديموقراطية. وهكذا، كان الحكم العسكري في واقع الأمر هو الخيار الذي وقّع عليه الحزب. وهو تكذيب صريح لما أعلنه دستورياً من نهج ليبرالي، فالمنزى هو العكس

١ - مباشرة وظيفة الاجتهاد الفقهي بياناً لحكم الله وتلبية لحاجة المسلم.

٢ - بيان حكم الشريعة في مشروعات القوانين التي تحال إليها من مجلس الشعب أو مجلس الشورى أو الحكومة لهذا الغرض.

٣ - إبداء حكم الإسلام في كل ما يهم الأمة الإسلامية من شئون.

٤ - تشكيل لجنة من بين أعضائها تتولى الإفتاء باسم الهيئة فيما يطرحه عليها عامة المسلمين من تساؤلات في شئون دينهم.

وفيما عدا هذا النص، فقد جاء المشروع المقترح صياغة ليبرالية تنصدها الأطروحة القائلة بأن «الأمة مصدر السلطات»، وإن كان اعتبار هيئة كبار العلماء هيئة فوق السلطة التشريعية يشكل باباً واسعاً لحكم رجال الدين وازدواجية في هذه السلطة. كذلك فإن اعتبار علماء الدين يمثلون وحدهم «الإسلام» هو تجاوز لبشرية التأويل يفتح ثغرة إلى ما يشبه الحكم بالحق الإلهي. وقد تجاهل مشروع الدستور كذلك حقوق المواطنين غير المسلمين وقصرها على «الأحوال الشخصية» أما حق المواطنة فلم يرد له ذكر.

ولكن ذلك كله لا ينفي واقع الأمر، وهو أن المسودة الدستورية جاءت في صيغتها الليبرالية أقرب إلى الدستور



١

تماماً: مرحباً بالحكم إذا أتى بأية وسيلة، ولو كانت وسيلة غير شرعية، وبالعنف.

وقد استمر الحكم العسكري في السودان قائماً على تصفية المعارضة تصفية دموية صارخة بمعاداة حقوق الإنسان. ومع ذلك استمر تأييد حزب العمل الإخواني له، بالرغم من التناقض الصارخ بين ما نصر عليه المقترح الدستوري وممارسات هذا النظام.

ولم يحدث قط أن قام هذا الحكم بتسليم الدولة إلى سلطة ديمقراطية كما فعل نزار الأديب، وإنما حاول ومزال يحاول تكريس الدكتاتورية العسكرية واتخاذها نظاماً ثابتاً للشعب السوداني، غير أن حزب العمل الإخواني لم يعترض مطلقاً على هذا الأسلوب.

وبالرغم من أنه قد ثبت ضلوع النظام العسكري، بالاشتراك مع إيران، في تنفيذية القتل القتل والاضطرابات في أقطار مجاورة كمصر وقوس والجزائر تحت ستار «الأممية الإسلامية» فإن الحزب لم يحرك ساكناً، وعندما وقع الاعتداء السافر بتمام الجامعة والمدارس المصرية لم يحرك أيضاً ساكناً، ولما وقع الاضطهاد بالاقباض السودانيين، لم يحرك ساكناً ولما طال العهد بانفصال الشمال عن الجنوب في ظل

القوانين الطائفية المعروفة بقوانين سبتمبر لم يحرك كذلك ساكناً. ولما حضر البشير إلى مصر احتفلت به نقابة المحامين في سابقة خطيرة لا نظير لها، حيث كرم رجال القانون من أهدر القانون في بلاده، والإخوان المسلمون المتحالفون مع حزب العمل، هم الذين أنجزوا هذه السابقة الخطيرة.

وارتكزت سياسة الحزب أيضاً على تأييد جبهة الإنقاذ الإسلامية الجزائرية وهي الجبهة التي فقدت مصداقيتها حين ظلت تنادى بالديمقراطية حتى عشية الانتخابات، فسارعت بالانقلاب على الديمقراطية علناً من قبل أن تتسلم السلطة. ومازالت تخرس المثقفين والسياسيين بالرشاشات. وبالرغم من أننا نتحفظ على الحكم العسكري في الجزائر، إلا أن الحكم الشمولي باسم الدين لا يقل هولاً. وكانت جبهة الإنقاذ هي التي أوصلت الجزائر الشقيقة إلى هذا الطريق المسدود. ولكن اختيار حزب العمل كان التوقيع على بياض إلى جانب الجبهة.

وكانت السياسة الداخلية للحزب أبشع مثالاً للطائفية المفقودة.. فبالإضافة إلى أن الإرهاب لم يزل ما يستحق من إدانة، وفي كثير من الأحيان نال التعاطف الصريح، وبالإضافة إلى أن «علماء» حزب

العمل الإخواني قد أهدروا دماء المثقفين والمسلمين، فإن الخط الثابت للحزب وجريته هو الانقسام الوطني. وسواء بالهجوم السافر على البابا شنودة، أو بالإيقاع بين الاقباط والمسلمين، أو بالتهريض المبثقل على التهجير القسري، فإن جانباً كبيراً من الفتنة يقع على كاهل الحزب وجريته، ليس أقلها ابتداءً بتبرير عمليات القتل والنسف للممتلكات واعتبار القبطي مواطناً من الدرجة الثانية أو الثالثة. وهذا كله باسم «الاعتدال».

إذا كانت هذه التكتيكات المذوية لمواد الدستور «الليبرالي» المقترح تجري والحزب لم يتسلم السلطة بعد، فكيف يمكن أن نصنق «التطبيق»؟ واقع الأمر أن «الأممية» الزائفة هي مصدر الداء اللعين بشكل ما تشتمل عليه من «عنصر ذهبي» ومدينة فاضلة» وهمية.. بالرغم من الحكاية لا تتجاوز الاستراتيجيات الإقليمية والدولية.

لذلك يخلو الخطاب غير الوطني من حق المواطنة الكاملة، ويتضمن الحكم الشمولي نفى الآخر، وتتداخل المصالح في العقائد، وتشتمل الاستراتيجيات الأجنبية على أدوات وطنية تنفذ لها ما تشاء على حساب «الوطن».. ■

المواجبات

تخطيم الوهم حول الحركة الإسلامية

٢٥ حاجة المسلمين إلى أدب الحوار في الدين ، حسين احمد امين . ٢٢٩ العنف

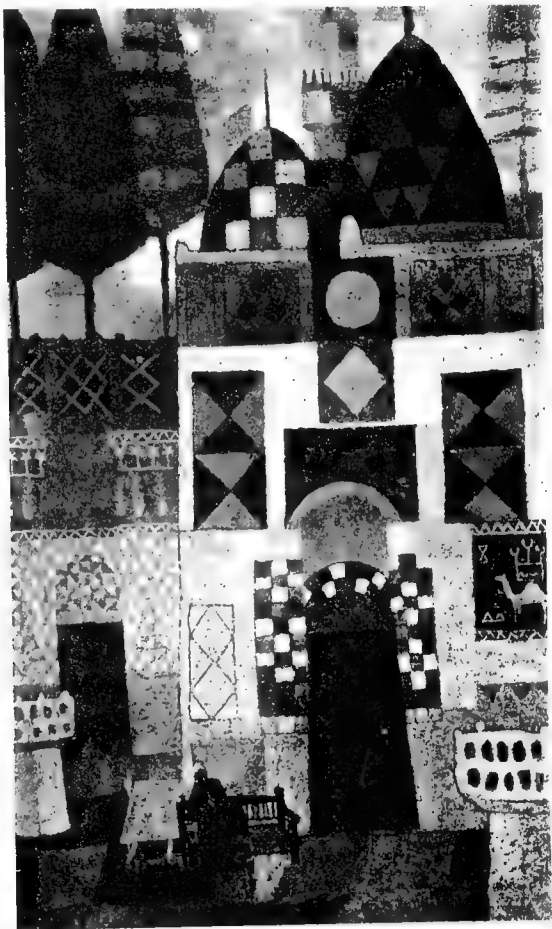
بين الدين والسياسة (١) ، ضيا. رشوان . ٢٨ مفاهيم العنف: حدود

الخلط والتمايز ، ض . ر . ٤٢ تعميق الالتباس (تعليق) ، عبد العليم محمد .

٤٦ تخطيم الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر ، جهاد عودة .

٥٦ تخطيم الوهم حول الحركة الإسلامية (تعليق) ، عبد المنعم سعيد .

٥٨ الغرب في رؤية الحركة الإسلامية المصرية ، ابراهيم البيومي غانم .



حاجة المسلمين إلى أدب الحِوار فى الدين

حسين أحمد أمين

راى يرمى إلى أن المجتمعات المتحضرة يسودها الاعتقاد بأن «المفكر» و «نقاده» هم شركاء فى مهمة واحدة هى توسيع مدارك القراء وفهمهم .

ق ما السبب، ما السبب فى أنه كلما كان هناك خلاف فى الراى حول مسألة تتصل بالدين، كان من الصعب على عامة الناس عندنا وعلى علمائهم وفقهائهم على السواء أن يناقشوا الأمر فى هدوء وبدون انفعال، وبدون سباب وتكفير وتخوين، وأن يجادلوا بالتى هى أحسن ؟
ما السر، ما السر فى أنه من النادر أن يصير مسلم على الاستماع

إلى وجهة نظر دينية من مسلم آخر يخالفه، وأن يعرض قضيته عرضاً موضوعياً نقدياً، فى حين ينظر العلم إلى كافة الحقائق .. عدا طرائق الإثبات والتحقيق المنطقية. على أنها قابلة للتمحيص والجدال والتصحيح؛ ألا يكمن فى هذا سر سعة الصدر والسماحة فى مجال العلوم، وسر شيوع التكفير وعنف معارضة الآراء

المخالفة فى مجال الدين ؟ .. القول برأى مخالف هو فى مجال الدين تحدُّ وإهانة، وهو فى العلم مطلوب ومرحَّب به ومشجَّع عليه، بل ويزيد من لذة البحث .. والأبحاث الجديدة والبدع فى ميدان العلم تُشعل الحماس وتُلهب الخاطر، ويحاط المبتدعون فيه بكل مظاهر التبرجيل والامتنان. أما فى مجال الدين فالناس على استعداد

أدب الحوار في الدين

لأن يحرق بعضهم بعضاً، بل وإن يُحرقوا هم أنفسهم بسبب الخلاف حول رسم علامة الصليب بإصبع واحدة أو بإصبعين، أو في قضية ما إذا كان الله واحداً ذا مظاهر وطبائع متعددة، أو ثلاثة من طبيعة واحدة، أو ما إذا كان القرآن كلام الله مخلوقاً محدثاً أم قديماً قدم الله، أو حول ما إذا كانت نسبة حديث الذبابة إلى محمد رسول الله صحيحة أم غير صحيحة.

ما الذي يمكن أن يدفع رجلاً إلى الثورة والهيياج والصراخ وإطلاق اللسان بما يضالّف الأدب المجرد قرامته مقالاً من بضع صفحات يتضمن رأياً في شأن من الشؤون الدينية لا يتفق ورأيه؟ ما الذي يحول بينه وبين أن يردّ على المقال على النحو التالي مثلاً:

«قرأت مقال كذا بقلم فلان، وأعتقد أن كاتبه قد أخطأ إذ جعل كذا مرادفة لكلمة كذا، في حين أن المعاجم العربية تعرّفها بأنها كذا وكذا. كذلك فسّرني لا أرى رأيه في أن الدافع الرئيسي وراء كذا كان كذا، وأستند في رأيي هذا إلى ما ذكره ابن إسحق في سيرته، وماذهب إليه الطبري في تاريخه.. ورغم أني اتفق مع الكاتب في كذا، فإنني أخالفه في اعتباره الأمثلة التي أوردها كافية لإقامة الدليل. وما كنت أحبّ له أن يستشهد

بقصة فلان ويجعلها حجة على غيره، وقد كان من واجبه أن يذكر المصدر الذي استقى منه حديث كذا، إذ لم نوفق في العثور عليه في المراجع التي بين أيدينا.. وسيسعدنا أن نقرأ قريباً في المجلة ردّاً من الكاتب يفسر لنا على نحو أكثر تفصيلاً وتوثيقاً هذه النقطة أو تلك.. والمقال على أي حال، ورغم كثرة الأخطاء مما نبهنا إليه، لا يخلو من فائدة: فقد كان له فضل إيضاح كذا وكذا... ويا حبذا لو أن الكاتب التزم في بحوثه التالية بمراعاة كذا وكذا... إلى آخره.

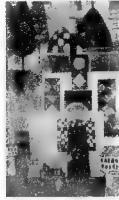
مثل هذا الأسلوب في الجدل والنقد لا يكاد يكون معروفاً عندنا في أي مجال من مجالات الفكر، خاصة في مجال الفكر الديني. أما الأسلوب الشائع في بلادنا فهو:

«إنه قول لا يقوله إلا جاهل أو مبتدع أو كلاهما.. وقد دلّ المقال على القصد السيئ من الكاتب للكيد لهذه الأمة في دينها وعقيدتها ولا ريب في أن من يروج لهذه الأفكار إنما هو من صنف المنافقين الذين يُظهرون الإسلام ويُبطنون الكفر، ويكيّدون للإسلام والمسلمين، ويزعزعون ثقتهم في عقيدتهم وأنفسهم، ويعملون على تمكين الأعداء من النيل منهم وتدمير كياناتهم واستباحة أوطانهم وحرمانهم... إننا لا ندرى ما الكفر إن لم يكن هذا الذي قاله. وهل قال أعداء

الإسلام أكثر من هذا؟ ونحن قائلون للكاتب إذا ذهب الحياء فاصنع ما شئت وشاء لك الذين تكتب نيابة عنهم.. إلى آخره.

أو لو كان امرؤ أنكر في مقال أو كتاب صحة نظرية أينشتاين في النسبية، أبوسعنا أن نخيل أينشتاين وهو يردّ عليه صارخاً: إذا ذهب الحياء فاصنع ما شئت وشاء لك الذين تكتب نيابة عنهم!.. إلى آخره.

بيد أن العلم ليست به حاجة إلى شن حملات صليبية لإبادة غير المصلحين للنتائج التي توصل إليها. بل هو على استعداد كامل لهجر هذه النتائج إلى غيرها متى ثبت تناقضها مع مكتشفيات المنطق، ولا يعرف التزاماً غير الالتزام تجاه كل ما في الكون بحب استطلاع مصايد.. والعلماء واجدون في علمهم لذة لا يفسدوا إباء البعض أن يشترك في نشاطهم، أو تسفيهه أفراد لنتائج أبحاثهم ووليّمتهم لا يعكر من صفوها رفض جيرانهم الانضمام إليهم للاستمتاع بها.. وهم يعرفون الحرقة والعاطفة القوية، ولكن تجاه الحقيقة وسبل البحث عنها، وغيرهم لا يعرف غير حرقة التعلق بالأراء الموروثة، والمعتقدات البالية، وحرقة تكفير من ناقشها مناقشة موضوعية نقدية، ولا يحسنون غير صياغة آرائهم في صوراً دعّاء مطلق لا تعرف تعابير



مثل : « فالأرجح أن يكون » ، أو « والغالب في اعتقادي » ، أو « الأقرب إلى المنطق » ، إلى آخره .

لقد استقر في المجتمعات المتحضرة منذ أمد بعيد مفهوم يرى الفكر ونقاؤه شركاء في مهمة واحدة ، هي توسيع مدارك القراء وفهمهم ، وتنمية معارفهم ، وتمكينهم من تكوين نظرة سليمة إلى الأمور . والفكر في تلك المجتمعات يدرك عادة - ما لم يكن مفرط الحساسية - أن عليه أن يكون شديد الامتنان للمساعدة التي يقدمها النقاد له ، بتنبههم إياه إلى أخطاء وقع فيها ، أو أوجه قصور تعتور فكره .. كذلك يدرك الناقد أن الإسفاف والحدود الشخصيل والافتقار إلى الموضوعية في مجال الفكر أمور كفيلة بهدم سمعته هو لا سمعة موضوع النقد .. أما في بلادنا فإن القاعدة التي لا يستثنى منها غير القليلين هي أن الناقد المأجور ، والناقد القاذح مسعور .. قاما المدح الناجم عن اعتراف بفضل جاء ، أو توقع لفضل قد يجيء ، فأمره يسير الفرم .. وأما القذح المسعور ، والسبب غير المأجور ، والتشنج إزاء الفكرة الجديدة ، والمبادرة إلى تكفير القول الجريئة ، والاتهام بفساد العقيدة ، والانتقال من تسفيه الفكرة إلى الطعن بالشخص بأسلوب يفيض بذاعة

وينضح بالحدق دون مبرر ظاهر غير اختلاف الرأي ، فأمر يتعذر فهمه إلا على ضوء طبيعة تكويننا ، وفساد أسلوب تربيتنا ، وافقنا المحدث ، وحظ علمنا الإسلامي المنكود .

فكما أن صاحب الصوت الهادئ منا لا يُسمع حتى يرفع عقيرته بالصياح ، والمستمع إلى المذيع لا يستمتع بما يسمع حتى يزجج الحى بأسره بصوت مذيعه ، وكما أن من يسأل منا عن موقع لا يعلم مكانه ببقه يجيب في ثقة ودون تردد وكأنما يسألونه عن موقع بيته هو ، وكما أننا لا يُطلب رأينا في شخص أو في كتاب أو في مسرحية إلا أجبنا بصيغة منتهى التقضيل وبكلام مفعم بالمبالغة والمغالاة ، فإذا المسرحية التي لا بأس بها « أعظم مسرحية » ، والكتاب الجيد « كتاب جبار » ، والإنسان الطيب « ملك من السماء » ، لا نعرف استخدام تعبير « ظن » أو « فيما أعتقد » ، أو على حد علمي » ، كذلك فإننا لا نختلف مع أحد في الرأي إلا كان مخالفاً إما عميلاً وإما إله وإما شيطاناً مريداً ، ولن يقتنع قراؤنا بخطأ رأيه إلا إذا كثرنا ولعننا وقطعنا أوصاله تقطيعاً .. ويفرغ الناقد عننا من تسطيره لنقده ، فلا يقول : « عل صاحبنا يتعرف

الآن على خطئه فيتداركه مستقبلاً ، أو عسى القارئ الآن يصحح ما يمكن أن يكون صاحبنا قد أوقعه فيه من وهم ولبس » ، وإنما نجده يفرق يديه جذلان في تشفٍّ ولسان حاله يقول : « لقد مسحت به الأرض فلن تقوم له بعد اليوم قائمة ! »

مرحى لنا ! وطوبى لامة المسلمين ! وقد كان من رأيي دائماً أنه متى أدرك الفكر أن نقد فكره قد انحرف عن الجادة وتجاوز النقد البناء إلى التهجم والقذف ، فإنه من العبث ومن قبيل إضاعة الوقت والجهد ، بل من قبيل الإساءة في حق القضايا الفكرية التي كرس حياتها لها ، ومن الخطر كل الخطر ، أن يدخل حلبة النزال .. هو من العبث لأنه في وادٍ وخصومه في وادٍ ، لا أرضية مشتركة ، ولا اتفاق على مبادئ أولية أو على منطق للجدال . وهو من قبيل إضاعة الوقت والجهد ومن قبيل الإجراء في حق القضايا الفكرية لأن خدمة هذه القضايا تتطلب من الدراسة والتعمق والإحاطة ما يصعب على العمر الطويل تحصيله ولو أقفيناها بأسره فيها ، فكيف يجوز إضاعة ساعات ثمينة . كان يمكن قضائها فيما هو أجدى .. في تحرير ردٍّ يستدعي ردّاً يستدعي ردّاً .. وإذا كان لا بدّ في النهاية من توقف ، فليس الأجدر بنا أن نتوقف عند بداية الطريق ؟

أدب الحوار في الدين

وهو من الخطر كل الخطر، إذ إنه من غير المنتظر أن يدوم طويلاً الالتزام بالرد العلمى الهادئ المهذب على نقد يقطع سبأاً وتطاولاً، أو أن نجيب يوماً على اتهامات مثل: يا كافر! يا عميل! يا جاهل!، بقولنا: «والأرجح فى رأينا والله أعلم، أن يكون الناقد قد جانب الصواب فى اتهامه إيانا بالكفر» انك أنه لابد أن يؤدى السبب فى نهاية الأمر إلى سبب، وأن يأتى الوقت الذى يؤدى فيه بالتبجيع على القبيح، وأن تلجأ فى جوابنا على من لا يحترم الأمانة العلمية إلى إطراح الأمانة العلمية وأن نحارب من لا تحذره فى نقده رغبة مطلصة فى الوصول إلى معرفة الحق، لا من أجل تجلية حقيقة، وإنما لأجل الغلبة بائى ثمن، والنصر بآية وسيلة.

غير أن أخطر ما فى الأمر كله، وما أراه أبشع آثار التكفير وعواقب الطعن فى دين شخص ما، هو احتمال إثارة كراهة الدين بأسره لدى الطعون فى دينه، بسبب قبح المسلك الذى ينتهجه المسمون خطأ بالفقهاء ورجال الدين .. والسعيد من بين الطعون فى دينهم هو من وفقه الله منذ اللحظة الأولى إلى أنه ليس ثمة حد صارم لهذا الاحتمال، وإلى أن يضع نصب عينيه حقيقة أنه ليس ثمة أدنى صلة بين العقيدة السمحة وبين

غير السمحاء من المتعصبين والمتنطعين. أناس ما أحب أن أكون معهم فى الجنة، ولا أحسب أننا سنجتمع فى الآخرة فى مكان واحد.

فإن ظل الشك قائماً لدى المطعون فى دينه، فى نفسه وفى حقيقة إيمانه، فليهرع إلى مؤلفات حجة الإسلام الغزالي، شاتئ دائماً فى الناثبات، وكما فعلت حين اتهمونى بالبروق من الدين إذ كتبت فى مقال لى أنفى أن يكون الرسول عليه الصلاة والسلام قائل أحاديث مثل: «البانجان شفاء من كل داء»، أو «من تصبّح كل يوم بسبع تمرات عجوة لم يضره فى ذلك اليوم سم ولا سحر»، أو «لولا حواء لم تكن أنثى زوجها الدهر»، حتى لو كانت هذه الأحاديث وأمثالها قد وردت فى صحيح البخارى، أو صحيح مسلم أو فى غيرهما. وسنجد الغزالي فى كتابه «فصل التفرقة بين الإسلام والزندقة» يقول:

«رايتك أيها الأخ الصديق موغر الصدر لما قرع سمعك من طعن طائفة من المسيبة على بعض كتبنا فى أسرار معاملات الدين، وزعمهم أن فيها ما يخالف مذهب الأصحاب المتقدمين والمشايخ المتكلمين، وأن العدول عن مذهب الأشعرى، ولو قدر شبر، كفر، ومباينة، ولو فى شئ نزر، ضلال وخسر فهو أنى الأخ المشفق

على نفسه وأصبر على ما يقولون وأهجرهم هجرأ جميلاً .. فأتى داع أكمل وأعقل من سيد المرسلين، وقد قالوا إنه مجنون من المجانين؟ وإياك أن تشتغل بخصامهم، وتطمع فى إفحامهم، فتطمع فى غير مطعم، وتصبوت فى غير مسمع .. أما سمعت ما قيل:

كل العداوات قد تُرجى
سلامتها

إلا عداوة من عاداك من حسد
وأنت تتجلى أسرار الملكوت لقوم
معبودهم سلاطينهم

وقبلتهم دنائيرهم، وشريعتهم
رعيتهم، وإرادتهم جاههم؟ فهؤلاء من أين تتميز لهم ظلمة الكفر من ضياء الإيمان؟ أبكمال العلم؟ إنما بضاعتهم فى العلم مسألة النجاسة وماء الزعفران وأمثالها هيئات هيئات! فاشتغل أنت بشانك ولا تضيق فيهم بقية زمانك، (إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بمن اهتدى).

«خاطب صاحبك وطالبه بحدّ الكفر. فإن زعم أن حدّ الكفر ما يخالف مذهب الأشعرى، أو مذهب المعتزلى، أو مذهب الحنبلى، أو غيرهم، فاعلم أنه غرٌ بليد، قد قيّده التقليد، فهو أعمى عن العميان.. واسأله من أين ثبت له كون الحق

وقفاً عليه حتى قضى بكفر الباقلائي، ولم صار الباقلائي أولى بالكفر بمخالفته الأشعري من الأشعري بمخالفته الباقلائي؟ ولم صار الحق وقفاً على أحدهما دون الثاني؟ أكان ذلك لأجل السبق في الزمان؟ فقد سبق الأشعري غيره من المعتزلة، فليكن الحق للسابق عليه؛ أم لأجل التفاوت في الفضل والعلم؛ فبأي ميزان قدر درجات الفضل حتى لا ح له أن لا أفضل في الوجود من متبرعه؟

«فإن رخص للباقلاني في مخالفة الأشعري، فلم حجر على غير الباقلائي؟ وما الفرق بين الباقلائي والكرائيسي والقالنسي وغيرهم؟ وما مدرك التخصيص بهذه الرخصة؟

«فإن تخبط في جواب هذا فاعلم أنه ليس من أهل النظر، إنما هو مقلد. والمُستغل بالمثل كضارب في حديد بارد، وطالب لصلاح فاسد. وهل يصلح العطار ما افسد الدهر؟

«إن من جعل الحق وقفاً على واحد بعينه هو إلى الكفر أقرب. (ومع ذلك) فإن كل فرقة تكفر مخالفاً: فالحنبلي يكفر الأشعري، والأشعري يكفر الحنبلي. والمعتزلي يكفر الأشعري.. ولا ينبغي من هذه الورطة إلا أن تعرف حدّ التكذيب والتصديق وحقيقتهما، فينكشف لك غلو الفرق

وإسرافها في تكفير بعضها بعضاً.. فهم ضيقوا رحمة الله الواسعة على عباده. وقد قال رسول الله: «إذا قذف أحد المسلمين صاحبه بالكفر فقد باء به أحدهما».

قد سبق لهم إذن أن كفروا الإمام الغزالي، ثم أسموه بعد موته حجة الإسلام وحجة الدين. وكفروا للباقلاني ثم قالوا إنه صاحب أجل الكتب في إعجاز القرآن الكريم. وكفروا ابن تيمية الذي باتت تعاليمه أساس المذهب الوهابي السائد الآن في المملكة العربية السعودية وفي قطر. وكفروا الطبري صاحب أعظم تفسير للقرآن حين عارض قول قُصاص يقولون بأن الله سيفسح يوم القيامة مكاناً بجواره على العرش لرسول الله فهاجت العامة ورجعت داره بالحجارة حتى سدت منافذه.. وكفروا الشيخ محمد عبده حين دعا إلى استخدام ماء الصنبور في الوضوء بالمساجد بدلاً من الميضة التي كانت تمعّ بالجرائيم.. وكفروا جمال الدين الأفغاني وهو ما هو.. بل وكفروا الإمام البخاري في زمنه وهو الذي أصبح التردد الآن في قبول صحة أحد الأحاديث الواردة في كتابه من دواعي التكفير!

ثم ما الذي لم يبدأ هؤلاء الناس باعتباره كفراً ومن المحرمات، ثم لم يغودوا بعد قرن أو قرون إلى

السماح به وتحليله ونفى صفة الكفر عنه؟ ألم يكفروا شرب القهوة في القرن السادس عشر، وحكموا بهدم المقاهي في أرجاء الدولة العثمانية ووجدوا من يرى وهو يحتسيها ثم عادوا فافتوا بأن شربها حلال؟ ألم يكفروا اختراع الطباعة فظل استخدامها محرماً في أقطار الدولة العثمانية حتى أفتى شيخ الإسلام بإجازتها بعد نحو ثلاثة قرون كانت أوروبا قد أفلحت خلالها - ربما بفضل هذا الاختراع ذاته - أن تسبق العالم الإسلامي في مضمار الحضارة؟ ألم يقاوم آل الشيخ في المملكة العربية السعودية وغبة الملك عبد العزيز آل سعود إدخال الهاتف والبرق والمذياع والسيارة، واعتبروا كل ذلك بدءاً موجبة للتكفير؟ ألم يكفروا في عهد الملك فيصل إدخال التلفزيون (عام ١٩٥٨)، وتعليم البنات (عام ١٩٦٠)، ثم عادوا فأجازوا كل ذلك؟

فلنسألهم إذن: متى كانوا على طريق الهداية والصواب؟ وقت كانوا يجلدون محتسى القهوة، أم اليوم وهم يجرعونها قدحاً إثر قدح؟ حين كانوا يصرخون ضد بدعة جوتنبرج؟ أم اليوم وهم يطبعون كتبهم وجرائدهم ويتهافتون على استيراد أحدث ما وصل إليه فن الطباعة من أوروبا والولايات المتحدة؛ وقت كانوا يصلون

أدب الحوار في الدين

السيارة والإذاعة بأنهما رخص من عمل الشيطان؟ أم اليوم وهم يتقلون بسياراتهم من منازلهم إلى مبنى الإذاعة والتلفزيون لإلقاء المواعظ والأحاديث الدينية؟

فإن أجابوا بأنهم اليوم على طريق الهداية والصواب، فما قولهم في المساكين الذين جلدوهم لشرابهم القهوة في القرن السادس عشر؟ فإن ردوا بأنهم قد باتوا نادمين على جلدهم وتكفيرهم، فما بالهم اليوم لا

يتعظون؟ وما بالناس إلى اليوم نراهم في غيهم يعمهون، يكفرون من لا يرى رأيهم الذي قد يتبينون خطاه غداً أو بعد غد، كما تبينوا خطأ غيره من الآراء التي كانوا بالأمس متمسكين بها كل التمسك، حريصين عليها أشد الحرص؟ اليس من الجائز - بعد ألف عام مثلاً أو ربما أقل - أن يضحك المسلمون إذ يقرعون أن علماء الدين في القرن العشرين كفروا مفكراً إسلامياً لقوله إن النبي صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن يكون قد قال :

«الباذنجان شفاء من كل داء» ؟
من الحكم في كل هذا؟ هم دائماً؟ وبأي حق؟ ومن أعطاهم ذلك الحق؟ من قال إن الحق وقف عليهم، ومن ذاك الذي قضى بحرمان غيرهم من استخدام نعمة التفكير التي أنعم الله عز وجل بها علينا، وقصرها عليهم؟ من الذي جعل من جماعتهم كنيسة بوسعها أن تقضى بالحرمان، وتوزع صكوك الغفران؟

اجيبوا لا فض الله أفواهكم! ■

بها
بها



الإمام محمد عوده



حَفَظَ الْفَنَّاَنُ مُحَمَّدٌ عَرِيْلَةً

في هذا المحور نقدم تقليدًا جديدًا على الصحافة الثقافية المصرية، يهدف إلى إثارة حوار خلاق حول قضية «الإسلام والعنف» حتى يمكننا من خلال الحوار الخلاق إلى فتح أفق جديد في العلاقة بين التيارات المختلفة تلك التي تبدو علاقة استبعاد وتنحية لا علاقة حوار وجدل صحي .

هنا مقالان للباحث الشاب ضياء رشوان علق عليهما ، الدكتور عبد العليم محمد ، ومقالة أخرى للدكتور جهاد عودة ومعها عبد المنعم سعيد .

التحرير



العنف بين الدين والسياسة

ضياء رشوان

باحث في مركز الدراسات السياسية
والاستراتيجية بالأهرام

ف أثارت أحداث العنف الأخيرة في مصر عاصفة جديدة من النقاش حول العنف السياسي والديني ، ليس في مصر فقط ولكن في مجمل العالمين العربي والإسلامي. ومما يستحق كل التأمل وبعضاً من الأسف هو تلك النهجية في تحليل ما حدث باعتباره انحرافاً وخرجا عن تقاليد التسامح الإسلامي وهو ذات التفسير الذي يحتفظ به أصحابه جامعا للعرض لدى كل حدث مؤلم

للتراكم العلمي البشري وإنما هو الأكثر خطورة يساهم بصورة قد يختلف حول درجتها ومباشرتها في إنكاء العنف وإبقائها مستقرة دوما . ولعل محاولة تقديم ما هو أكثر من التوصيف لمثل تلك الظاهرة بالغة الحساسية تستلزم بالإضافة إلى السعي نحو موضوعية متهمة دائما – وعن حق – بالغياب ، أن يمتد التحليل والنقاش إلى ما هو أبعد من السطح إلى العناصر الحقيقية التي تشكل

من هذا النوع . وليس هناك من اعتراض مبنئ على هذا التوصيف ولكن الاعتراض الحقيقي ينصب على اعتباره تفسيراً كافياً فالانحراف بكافة أنواعه : سياسي أو ديني أو أخلاقي .. إلخ إنما يمثل في ذاته ظاهرة تحتاج دائما إلى تفسير . وهو ما يحتل مباحث هامة من العلوم المختلفة . الإنسانية والاجتماعية وحتى الطبيعية . إذن تعريف أو تفسير الماء بالماء لا يعد فقط إمدارا



فإن التداخل بين صور العنف المختلفة جعل من الجزم بطبيعة بعضها أمرا غاية في الصعوبة . وكانت بعض أخطاء التشخيص والتحليل سببا كافيا لوقوع « كوارث » أو تحولات كبرى ، وفي مصر بالتحديد وقع ذلك الخطأ في نصف القرن الأخير مرتين كان الثمن فيهما فادحا ، إحداهما قبيل ثورة ٢٣ يوليو - ١٩٥٢ مباشرة والأخرى بعدها بنحو ثلاثين عاما .

ويدون حاجة للاستفاضة في ضرب الأمثلة والناتج على سوء تحليل أحداث العنف في تواريخ الشعوب ، فإن السؤال المنطقي يبرز : وما علاقة كل ذلك بعنف الحركات الإسلامية في مصر اليوم ؟ والحق أن الاستطراد السابق في تفصيل علاقة الدين بالعنف التأسيسي والتطرق إلى أنماط العنف المختلفة وخطورة الخلط بينها ، له علاقة مباشرة بموضوعنا الأساسي ، بل لعله هو الموضوع الأساسي ذاته . فالكيفية التي تم - ويتم - التعامل بها مع أحداث العنف التي يقوم بها إسلاميون في مصر منذ بدايتها في عام ١٩٧٤ سواء من قبل الدولة أو القطاع الساحق من النخبة ، تؤكد أن هناك أكثر من خلط خطب قد وقع في الوصف والتحليل ومن ثم في المعالجة ، وما هي النتائج تترى .

والرحلات ما ارتبط وثيقا بطقوس الدين والعبادة ، فإن نظريات كاملة وتستحق الاعتبار قد ربطت ما بين العنف الكامن والمستمر في تاريخ الإنسان ونفسه وبين الممارسة الدينية على وجه العموم كذلك فإن نظريات أخرى - أيضا كاملة وتستحق الاعتبار - راحت تؤكد العلاقة بين ولادة العنف البشري والظروف الطبيعية القاسية التي عرفها الإنسان الأول ، ثم من بعدها الشروط الأكثر قسوة التي رافقت الصراع حول مصابر الاستمرار في الحياة أي للملك والمشر ثم الإنتاج ووسائله . وعلى تعدد النظريات الكاملة والتي تستحق جميعها الاعتبار ، فإن العنف البشري التأسيسي قد ظل مرتبطا إلى حد بعيد بالدين ... أي دين .

ذلك عن العنف التأسيسي أما ما تلاه من ممارسات للعنف ، فإن تقسيمها قد خضع لمعايير لا نهاية لها ، فسعرنا العنف الجنائي والسياسي والاجتماعي والفردى والجماعي والهيكلي والجماهيري والسلطوي والمرضى والمتعمد والريفي والحضري والدائلي والخارجي .. إلخ ومع ذلك فقد بقي بداخل هذه الشبكة المعقدة من الأنماط والتعريفات مكان للعنف الذي ظل يسمى بالديني . وبالرغم من تخطيط الحدود بينها

وتقود إلى ممارسة ذلك العنف المتصاعد بغير توقف . إن تلك العناصر التي يمكن اعتبارها الحقيقية والمفسرة لن يمكن التطرق إليها بغير البدء بأهمها والمحموري منها ، أي الطبيعة الخاصة لذلك العنف .

فما يجري في مصر ليس هو أول أحداث العنف التي تقوم بها حركات إسلامية في هذا البلد وإن يكون على الأرجح آخرها . فقبل هذه الحركات وأقدم أثارت علاقة العنف بالإسلام ذاته - ولا تزال - كثيرا من الجدل ما بين مناصحين عن إسلام يروونه براء من أي شبهة عنف ، وبين منتقدين لا يرون فيه سوى دين حملته أسياف عرب الجزيرة إلى كافة بقاع الأرض حيث ينتشر إلى اليوم أتباعه . أيضا فقبل الإسلام وأقدم فإن العلوم المختلفة التي راحت تحاول الكشف عن الغامض في الإنسان ، سواء في أعماق ماضيه (علوم الأنثروبولوجيا والحفريات والتاريخ) أو في أدغال نفسه المتشابهة (علوم النفس والسلوك) قد اكتشفت أن العنف قديم في البشرية منذ أن صرح أحد أبني آدم أخاه وأن حدوده وأعماقه لا تزال بعد في معظمها مغلفة على الفهم .

ولكن ، ولأن من أولى ممارسات العنف التي كشفت عنها الحفريات

ولعل الأول هو المتعلق بأسباب ذلك العنف وطبيعته فلا شك أن تحليلات دقيقة ورصينة كثيرة قد استطاعت رصد الأسباب المتشابهة التي تدفع إلى بروز العنف بكافة صوره في المجتمع المصرى خلال السنوات العشرين الأخيرة . ولا شك أيضا فى أن المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، وحتى النفسية تستحق المكان الذى أعطته لها هذه التحليلات بين الأسباب . ولكن ما لا شك فيه بنفس الدرجة ، وهنا ممكن الخلط . إن كون الأسباب من هذه الطبيعة لا يعنى بالضرورة أن العنف المترتب عليها هو عنف سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى أو نفسى . ولكن معظم التحليلات المشار إليها قد استقرت على أن ما تمارسه الحركات الإسلامية من عنف لا يخرج عن أحد تلك الأنماط . ومن هنا فإن الدولة والنخبة قد اداروا صراعهم مع ذلك العنف وفقا لهذا التشخيص . وتعددت الاستراتيجيات عبر السنوات: الاحتواء ، القمع المباشر، الإقناع الرسمى ، الضربات الوقائية التفتيتية، الإعلام المركز ، تبني ذات الشعارات ، خلق وتشجيع قوى منافسة، التمييز بين المعتدلين و «المطرفين» .. إلخ ولكن ، ولأن السفن لا يمكن لها أن تبحر على اليابسة فقد

أخفق معظم هذه الاستراتيجيات وتساعد عنف الإسلاميين .

لقد كان الخطأ الأساسى والأفدح يكمن فى ذلك التعبير الأخير: عنف الإسلاميين ، ففى الحقيقة فإننا لسنا فى مواجهة نمط من أنماط العنف السياسى أو الاجتماعى الذى يمارسه إسلاميون بل نحن أمام ما يمكن لنا أن نسميه وياطمئنان «عنفا دينيا» عنفاً يجد جذوره الأولى فى ذلك العنف «التأسيسى» الذى اختلط بالاديان القديمة لدى مولد البشرية . أما بقية الجذور والأركان فهى تتداخل إلى حد المزيج مع قراءة بعينها للإسلام تتبناها الحركات التى لا تتوقف عن اللجوء إلى العنف .

والخاصية المركزية لهذه القراءة أن الإسلام بموجبها لا يمثل لهؤلاء الشباب الملتهبى محض أيديولوجية تبرر له العنف الذى يندفع إليه لأسباب مجتمعية أو سياسية أو حتى نفسية كما هو الحال بالنسبة للعنف الثورى اليسارى أو القومى أو الليبرالى . الإسلام كما تفهمه هذه الحركات ، وهنا الخلط الثانى والهام فى تشخيص الدولة والنخبة فى مصر، إنما هو بذاته دافع كاف لأن يشكل من العنف منهج حياة وحركة ولعل تفصيل العناصر الرئيسية لهذا

الإسلام يضىء بعضا من الطريق : أول هذه العناصر أن الإسلام لدى هؤلاء الشباب إنما هو فى الأساس والأصل عقيدة ، أى توحيد كامل ومطلق وخضوع شامل للخالق . وجوهر الوجود الإنسانى كله لا يخرج عن مهمة واحدة : إخلاص العبادة لله «وما خلقت الإنس والجن إلا ليعبدون» والمشروع الوحيد لهؤلاء الإسلاميين وهذا هو العنصر الثانى الهام ، هو التنفيذ الحرفى لكل ما أمر به الله فى القرآن الكريم أو عبر سنة رسوله ، وهنا يظهر ذلك المصطلح الغامض المربك : «الحاكمية» بسنده القرآنى الذى لا تكاد تخلو منه ورقة واحدة صادرة عن هؤلاء : «ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم الكافرون» أما عن غاية إقامة هذا الحكم ، وهو العنصر الثالث ، فهى ليست كما يتصور كثيرون مجرد إقامة دولة ومجتمع للنعم والعدل والمساواة على نهج دولة الرسول فى المدينة ، فتلك هى غاية أطراف إسلامية أخرى أهمها الإخوان المسلمون ، وهى قد تفسر حركتهم وتطورهم ، أما لدى من يمارسون العنف الدينى فإن له غاية سوى الطاعة المطلقة لأوامر الله «يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول» بل إن التساؤل عن الحكمة من هذه الأوامر يعد خروجاً عن تلك

العنف بين الدين والسياسة

المتنامية بل هو الاستعلاء المدينى وتأسيس قواعد الدولة التى ما عادت تدعو أفرادا بل تضم إليها تجمعات ومجتمعات وهو السبيل الوحيد الذى مد حنوبها من إسبانيا إلى الهند .

نحن هنا إزاء ذلك العنف الخاص الذى أضفى تأسيسيا وجوديا دينيا فلا وسيلة أخرى ولا نهج غيرهه فى الصدام مع دولة الطاغوت وأدواتها . فلا تصالح ممكن بين أهل التوحيد وأهل الشرك أما المجتمع ذو المسئولية الأقل نسبيا فإن لم يظه ذاته العنف الموجه للدولة فإنه يجب ألا يعامل سوى بخشونة وصرامة يستحقها بعد أن ارتد بصورة عامة إلى حال الجاهلية وإن لم يصبح كل أفراد بعد كافرين على سبيل التخصيص . تلكم هى خلاصة فكر شباب جماعات العنف ولا شك أن هذه الطبيعة التأسيسية للجودية التوحيدية هى التى تجعل من ذلك العنف دينيا وليس سياسيا محضا على الرغم من أن معظم أهدافه ووسائله تقع فى مسرح السياسة ولعل هذا القياس الذى شاع للعنف الحالى على غف الإخوان المسلمين فى الأربعينيات والخمسينيات يمثل أيضا أحد الأخطاء التحليلية التى لا شك فى كارتية نتائجها فحقا كان للإخوان فرق جواله مدنية بكثافة وهم

الحياة الدنيا ويوم القيامة يردون إلى أشد العذاب .

وهكذا فوفقا لذلك المفهوم فإن الغالبية الساحقة من المجتمع قد عادت عن الإسلام إلى حيث الجاهلية الأولى التى سبقت البعثة المحمدية ، أما ولاية الأمر فإنهم فى مرتبة أدنى فهم قد سقطوا فى هوة الكفر البواح الذى يخرجهم عن ملة الإسلام ولا تتبع تلك التفرقة بين وسم المجتمع بالجاهلية والدولة بالكفر فقط من المسئولية التى يرى الإسلاميون أن الدولة تتحملها فى إفساد رعاياها وإخراجهم عن صراط الإسلام المستقيم ولكن أيضا لأنها تحارب الله ورسوله وتسعى مستعينة بالأجانبى الكافر واليهودى والمسيحى على واد دعوة التوحيد فى وطنها وما جزء من يفعلون ذلك إلا « أن يقتلوا أو يصلبوا أو تقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف أو ينفوا من الأرض ذلك لهم خزي فى الدنيا ولهم فى الآخرة عذاب عظيم » أما المجتمع الجاهلى فإن جاهليته تختلف عن تلك التى سبقت الإسلام من حيث إن إعادة دعوته إلى الإسلام لا تجوز كما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم مع عرب شبه الجزيرة فالبلاغ قد وصل والرسالة اكتملت ورضى الله للامة الإسلام نبيا ، إذن لا مكان هنا للدعوة للكية الهائلة

الطاعة . يقول محمد عبد السلام فرج مؤسس تنظيم الجهاد فى مؤلفه المعروف (الفريضة الغائبة) إن إقامة الدولة الإسلامية هى تنفيذ لأمر الله ولستنا مطالبين بالنتائج .

إن العناصر الثلاثة الأساسية للإسلام عند حركات العنف الدينى لا تخرج جميعها عن إطار العقيدة والتوحيد ولعل أكثر المصطلحات تكرارا فى وثائقهم الفكرية هى التوحيد والعبادة والخضوع والحاكمية وليس غريبا أيضا أن أكثر كتب التراث رواجاً فيما بين هؤلاء هى تلك التى تتناول قضايا العقيدة ولأن العقيدة بعناصرها الثلاثة السابقة قضية مطلقة لا تمتثل موافق وسطى ولأن مجال العقيدة أى عقيدة - هو التصديق الغيبى لا العقلى فإن مبحث الإيمان وحقيقته أضفى هو المعبر الوحيد الذى يصل تلك الحركات بالمجتمع الذى تعيش فيه واكتسى مفهوم الإيمان لديها طابعا صارما لا يحتمل كثير تفسير أو تاويل فالؤمن هو من يقر بالتوحيد ويجعل غاية وجوده عبادة الله وهو مالا يتم إلا بتطبيق أوامره كاملة وجعل الحاكمية له وحده وأما لا يرى ذلك الرأى أو يتأول فيه فهو من الذين يؤمنون ببعض الكتاب ويكفرون ببعض ، وما جزء من يفعل ذلك منهم إلا خزي فى

قد مارسوا القتل والتفجير والاغتيال ولكن واحداً من تلك الأفعال لم يكن دافعه المعلن على الأقل السعى نحو الانتصار للتوحيد على الشرك أو الإيمان على الكفر أو تحقيق المعنى الشامل للعبودية والحاكمة ، لقد خلا فكر الإخوان - حتى سيد قطب الذى يصعب اعتباره إخوانياً وهو الأب المؤسس لفكر العنف الدينى كله - من أى عنصر من تلك التى جعلت من ممارسة العنف لدى المركات الإسلامية الجديدة جزءاً من العقيدة ذاتها . لقد كان عنف الإخوان سياسياً لا يهدف سوى لمصالح سياسية واجتماعية وإن اختلفت وتضخت بخطاب إسلامى لعب ذات الدور التبريرى الذى تلعبه الأيديولوجيات العلمانية وكان الكفر والفر والمناورة والتحالف والتخاصم ملازمين لعنفهم الذى لم يختلف فى مضمونه السياسى والاجتماعى وحتى شكله عن ذلك الذى مارسه كافة الفرقاء فى الساحة السياسية المصرية آنذاك إلا فى حجمه الأوسع وفعاليته الأكبر نظراً لانتشارهم الجماهيرى الملحوظ وقدراتهم التنظيمية الرفيعة .

إن التأكيد على أهمية العنف الدينى كمفهوم تحليلى لا يعنى مطلقاً أن الإسلام دين للعنف إلا أن النفى الأخير لا يعنى خلو الإسلام

من أى مكون عنفى فمثل هذا المكون موجود فى الأديان السماوية الثلاثة وإن اتخذ فى كل منها صورة مختلفة والإقرار بوجود هذا المكون العنقى لا يحمل أى حكم قيمي سلبياً أو إيجابياً لا عليه ولا على الأديان ذاتها فالحكم الوحيد الذى يورد هنا هو الحكم التاريخى والذى يؤكد لنا أن الإسلام سواء كان الإسلام التاريخى أم الإسلام النصى قد عرف دوماً ذلك العنف الدينى ، وأهمية المفهوم لا تكمن فقط فى صحته من الزوايتين النظرية والتاريخية وإنما فى قدرته على تقديم بداية مسار تحليلى مختلف واقرب للمصحة لعنف الإسلاميين وإذا كان هذا المسار يركز فى فهمه للظاهرة على العامل الفكرى الاعتقادى فإن ذلك لا ينفى أهمية الأورار التى لعبتها العوامل الأخرى اجتماعية واقتصادية وسياسية ونفسية فى تفجير هذا العنف وتناميه ولكن يظل للإسلام خصوصيته التى تعطى للعامل الفكرى الاعتقادى الوزن الأكبر فى تكوين الظاهرة ومن ثم فى أى محاولة لتسييرها .

ولعل الملاحظة الأخيرة الواجبة التأكيد هى أنه إذا كان مفهوم العنف الدينى يقدم بعض الإجابات فإن ما يثيره من أسئلة أكثر فما هى الشروط التاريخية التى يمكن لهذا العنف أن ينشأ فى ظلها ؟ وهل يمكن الحديث

فى ضوء تكرار ذلك العنف فى التاريخ الإسلامى عن نموذج دورى له يساعد على التنبؤ به قبل اندلاعه ؟ ماهى حقيقة العلاقة بين العنف الدينى وبين الأزمات الكبرى فى المجتمع سواء أكانت اقتصادية أم اجتماعية أم سياسية وهل للطبيعة العلاقة مع العالم الخارجى تأثيرات يمكن رصدتها على نمو ذلك العنف ، ما هو التأثير الفعلى للصراع ما بين الوافد والموروث على الظاهرة هل يمكن تحليل العنف الدينى بدون تطرق إلى أشكال العنف الأخرى التى تشهدها البلاد خاصة تلك التى تستخدم فى مواجهته ؟ إن الإجابة عن الأسئلة السابقة هى جزء من كل أكبر تستلزم مزيداً من الجهد والتحليل وهى تستلزم قبل ذلك التعامل مع ظاهرة العنف الدينى باعتبارها ظاهرة معقدة التركيب تستقى من التاريخ بقدر ما تتأثر بالواقع المعاش وهى فى كل الأحوال ليست محض انحراف طارئ أو مؤقت ولعل وضع ذلك فى الاعتبار قد يكون معينا على التوصل إلى بعض الصيغ وإن لم يكن ذلك بالسرعة التى يرحبها كثيرون التى يمكن لها أن توقف أو تهدئ عجلة العنف المتبادل المجنونة وأن تحفز بعضاً من دماء أبناء الوطن .. كل أبناء الوطن . ■



(٢)

مفاهيم العنف :

حدود الخلط والتماييز

تنتمي إلى المجال المعرفي والحركي الإسلامي الذي تشيع فيه مفاهيم الجهاد أو العنف السلطوي الشرعي كمرادف لما يدور الآن في البلاد . وليس الفرض من محاولة فك الاشتباك بين هذه المفاهيم أو الرياضة الذهنية النظرية بقدر ما هو السعى إلى إزاحة أكبر قدر ممكن من الأوهام التي ترتبت عليه وأعاققت إمكانية التوصل إلى بدايات حقيقية وقعالة لحل مشكلة العنف العام والديني التي تعيشها بلادنا . إن محاولة التمييز بين المفاهيم الأربعة وبين مفهوم العنف الإسلامي أن تتعلق فقط بمضمون كل منها ، بل ستسعى أيضاً إلى البحث عن الأسباب التي أدت إلى الخلط بينها .

وحيث أن العنف هو القاسم المشترك بين المفاهيم الخمسة محل البحث وهو سبب الخلط بينها ، فإنه

القانون مع الخارجين على قواعده أو العنف النظامي والشعبي المسلح تجاه من يعتدون على أرض الوطن وسيادته . إذن فمفهوم الإسلام بالعنف أو العكس لا يحصل في ذاته أي حكم تقويمي دائم على الإسلام بقدر ما هو تشخيص لظاهرة واقعية ملموسة يصعب وصفها بغير مفهوم العنف الإسلامي .

والحقيقة أن التركيز على مفهوم العنف الإسلامي ، يهدف أساساً إلى التمييز بينه وبين مجموعتين أخريين من المفاهيم التي غالباً ما يتم الخلط بينها وبينه عند محاولة تشخيص العنف الدائر في مصر اليوم . وتقع المجموعة الأولى في مجال العلوم الاجتماعية الحديثة التي ينحاز معظم المشتغلين بها إلى وضع ما يحدث تحت مفاهيم العنف السياسي أو الاجتماعي . أما المجموعة الثانية فهي

فأثار طرح مفهوم العنف الديني باعتباره الأكثر انطباقاً على ممارسات العنف التي تقوم بها بعض الحركات الإسلامية في مصر قدراً من اللبس والإرتباك . فقد رأى فيه البعض اتهاماً للإسلام بأنه دين للعنف ، والعنف كما هو شائع مفهوم كرهه وسلبى . والحقيقة أن مفهوم العنف في حد ذاته لا يتضمن ذلك المعنى البغيض المتداول ، فهو ليس أكثر من ممارسة طبيعية ويشريه لم تخل منها الأرض منذ خلقها . ولعل شيوع هذه الرؤية السلبية لمفهوم العنف يعود إلى اقتترانه في غالب الأحوال بالسعى نحو تحقيق أهداف غير مشروعة أو محل للرضاء العام . وهكذا فقد حجب تلك الرؤية ورأىها وجوهاً أخرى إيجابية للعنف تكاد البشرية تجمع عليها مثل غف الأب مع أبنائه من أجل تقويمهم أو غف

من المنطقي البدء بالاتفاق على تعريف محدد للعنف البشرى بحيث يمكن فى ضوءه تخطيط الحدود بين تلك المفاهيم التى تشاركه . ويعيداً عن الخوض فى استعراض مطول لتعريفات العنف المختلفة ، فإن الأقرب للدقة هو أن العنف البشرى يتضمن ستة عناصر أساسية : فلا بد أولاً من وجود فاعل إنسانى له سواء كان فرداً أم جماعة ، وهو ما يترتب عليه العنصر الثانى وهو أن يكون هناك من يقع عليه أو عليهم ذلك العنف . ويمثل الإكراه المادى أو الجسمى الرمزى للعنصر الثالث الجوهرى للعنف . وعلى خلاف عنف الطبيعة فإن العنف البشرى يتضمن دائماً غاية ما يهدف فاعله إلى تحقيقه عن طريق الإكراه لمن لا يرضونه طواعية ، وذلك هو العنصر الرابع . ويعد وجود منظومة معلنة أو مضمرة من الأفكار البسيطة أو المركبة التى تسوغ استخدام الإكراه العنصر الخامس المكون للعنف البشرى . ويتمثل العنصر السادس والأخير للعنف فى التفاعل الجدلى بين العناصر الخمسة السابقة ، حيث تتبدل مواقع الفاعلين والمفعول بهم ويتغير مسار الإكراه وتتطور الغايات والمنظومات الفكرية التوسيفية حسب الظروف التاريخية وأطراف عملية العنف .

ويرتبط تحديد نوع العنف بصفة رئيسية بعنصرى الغاية منه والمنظومة الفكرية التى تسوغه أكثر من ارتباطه بالعناصر الأربعة الأخرى . فقتل أحد لاعبى كرة القدم برصاصة من مدرجات مشجعى الفريق المنافس أثناء المباراة لا يعنى بالضرورة أننا إزاء واقعة عنف رياضى على الرغم أن مكانها وطبيعة طرفيها توحى بذلك للوهلة الأولى . فقد يسفر التحقيق عن أن مسوغ القاتل هو اقتناعه بفكرة عدالة الثأر العائلى وأن غايته كانت الانتقام لأحد قتلى عائلته بقتل اللاعب المنتمى للعائلة المنافسة لها . فى ذلك الإطار يبدو مفهوم العنف الإسلامى مختلفاً عن مفهومى الجسموعية الأولى ، أى العنف السياسى والاجتماعى ، فالغاية من هذين العنفين هى نشر وتطبيق أهداف تنتمى لأحد المجالين مثل العدل الاجتماعى أو الاستئثار بالثروة أو إقامة حكم ديموقراطى أو حجب قوة سياسية عن التواجد الشرعى . وتتسم المنظومة الفكرية التى تسوغ العنفين السياسى والاجتماعى بأنهما من إبداعات البشر حتى لو دعمت بعض أفكارهما بمقولات دينية . وهى تعتمد فى بنيتها الداخلية على نمط عقلانى للبرهنة على صحة ومشروعية استخدام الإكراه لتحقيق الغايات المطروحة على معتققيها .

فالعنف الذى مارسه منظمة « ثورة مصر » منذ عدة سنوات ضد أهداف إسرائيلية وأميركية فى مصر هو مثال للعنف السياسى الذى حدد مرتكبيه غايته فى ضرب علاقات التطبيع المصرية - الإسرائيلية ومعاقبة أميركا على انحيازها الدائم لإسرائيل . أما منظومة الأفكار التى سوغت له فهى مستمدة من تلك التى صاغها الرئيس الراحل جمال عبدالناصر حول الصراع مع إسرائيل وطبيعته ، وهى وأن استعانت ببعض حجج الخطاب الدينى الإسلامى فى تدعيم مقولاتها إلا أنها تظل فى جوهرها منظومة عقلية غير دينية . ويمكن أن نضرب مثلاً بالعنف الاجتماعى بذلك الذى وقع فى مصر فى يناير ١٩٧٧ ، حيث كانت غاية المظاهرين من مهاجمة مناطق ورموز الثراء هى التعبير عن احتجاجهم على ماستودى إليه قرارات رفع الأسعار حينئذ من زيادة الهوة بينهم وبين هؤلاء الأثرياء . وعلى الأرجح فإن منظومة الأفكار التى سوغت لهم اللجوء إلى ذلك العنف كانت تقوم على مقولات مثل ضرورة العدل الاجتماعى والتوزيع المنصف لكل من الثروة والأعباء القومية على فئات المجتمع ، واعتبار أن أى إخلال بذلك يستحق مواجهته بالعنف العام وهو الشكل الذى

مفاهيم العنف حدود الخط والتمايز

اتخذته الانتفاضة .

أما العنف الإسلامي المعتمد على قراءة بعينها للإسلام فإن غايته كما يشير التحليل المتعمق له ولقولات فاعليه إنما هي استخدام الإكراه كأداة دينية - سياسية من أجل إعادة أسلمة المجتمع والدولة المسلمين أصلاً انطلاقاً من قناعة راسخة بعودتهما إلى حالة الجاهلية . أما منظومة التسويغ الفكري لذلك العنف فهي تقوم في جملتها على نمط إيماني للبرهنة على صحة ومشروعية تلك الغاية . وتتكون هذه المنظومة من ثلاث أفكار رئيسية : أولها أن الأصل في الإسلام هو عقيدة التوحيد وأن جوهر الوجود البشري هو إخلاص العبادة لله . ويمثل التنفيذ الحرفي لأوامر الله ورسوله الفكرة الثانية ، في حين تعد الطاعة وليست الحكمة من هذه الأوامر هي الدافع للالتزام بها ، وهي الفكرة الثالثة . وإذا كانت ممارسات ذلك العنف الديني تتم في معظمها في المجال السياسي وتستهدف شخصاً ورمزاً سياسية ، فإن ذلك قد يجد تفسيره في إقتناع فاعليه بأن السلطة السياسية هي الوسيلة الوحيدة لإتجاز الغاية المستهدفة منه ، فضلاً عن أن إعادة تنظيم المجتمعات على النحو الشامل الذي تطرحه غاية العنف الإسلامي ليس لها من وسيلة

غير الموروث بالمجال السياسي .

وإذا كان الالتباس بين العنف السياسي أو الاجتماعي وبين العنف الإسلامي في إطار العلوم الاجتماعية ومتخصصيها قد تفكك قليلاً ، فإن مثبلاً له في مجال الإسلام المعرفي والحركي لا يزال بحاجة إلى تفكيك . فكما يفعل متخصصو العلوم الاجتماعية في وصف عنف الحركات الإسلامية بما ليس هو جوهره الحقيقي ، فإن المنتمين لتلك الحركات يصنفونه تحت مفاهيم أخرى ليست أكثر دقة وصحة . ولعل أكثر تلك للمفاهيم شيوعاً مفهومي الجهاد والعنف السلطوي الشرعي . ويختلف الجهاد عن العنف الإسلامي في غايته ، فهو يهدف إلى فتح الأمصار والبلدان وتحويلها من دار للحرب إلى دار للإسلام . والجهاد فريضة يقع العبه في تنظيمها والوفاء بها على الدولة المسلمة التي تعلنها فقط في مواجهة الدول والجماعات غير المنتمية إلى الأمانة الإسلامية . وإذا كانت منظومة التسويغ الفكري للجهاد تتشابه مع تلك القائمة وراء العنف الإسلامي ، فإن ذلك لا يلغى الفوارق الهامة بينهما سواء في الغاية أو في القائم بكل منهما أو في الموجه إليه كليهما .

ويختلف العنف الإسلامي أيضاً عن العنف السلطوي الشرعي بالرغم

من توافر معظم عناصر تعريف العنف في كليهما . ويتحدد الاختلاف الأول في الغاية من العنف السلطوي الشرعي الذي يشمل العقوبات المقررة في النص الإسلامي قرأناً وسنة للخروج على قواعد دينية ومجتمعية محددة . فهو يستخدم الإكراه بصورة متنوعة باعتباره أداة اجتماعية - دينية من أجل إعادة تنظيم المجتمع وفقاً لقواعد الشريعة الإسلامية . كذلك فإن الإجماع الإسلامي يتفق على أن المنوط به القيام بذلك العنف السلطوي الشرعي إنما هو ولي الأمر المتمتع بالشرعية وليس أحاد الناس أو جماعاتهم كما هو الحال في العنف الإسلامي . ويدخل ضمن هذا النوع من العنف تطبيق الدولة للحدود الشرعية المنصوص عليها مثل حد السرقة أو الحراة أو القتل . وعلى الرغم من الاتفاق العام ما بين المنظومة الفكرية المسوغة له وتلك الكامنة وراء العنف الإسلامي ، إلا أن الفقهاء المسلمين الكبار يضيفون إليها تحقيق مصالح الأمة باعتباره مسوغاً إضافياً . ويؤكد العلامة الإسلامي الكبير أبو الحسن الماوردي في كتابه الأشهر « الأحكام السلطانية والولايات الدينية » التفارقة ما بين الجهاد وبين ما نسميه بالعنف السلطوي الشرعي حين يفصل بينهما

فى بابين مستقلين ، الأول (وهو الباب الرابع) ويعطيه عنوان « فى تقليد الإمارة على الجهاد » ويفتحه بتعريفه للجهاد بأنه قتال المشركين ، أما الباب الخامس فهو يسميه « فى الولاية على حروب المصالح » والتي يصنفها إلى ثلاث كلها تقع تحت مفهوم القتال وليس الجهاد ، وهى قتال أهل الردة وقتال أهل البغى وقتال المحاريين ، وهى بذلك تقع ضمن مفهوم العنف السلطوى الشرعى .

لعل السؤال المنطقي الآن هو كيف يمكن تفسير ذلك الخلط الذى وقع ما بين العنف الإسلامى والمفاهيم الأربعة الأخرى عند محاولة تشخيص ما يجرى فى مصر من عنف تمارسه قطاعات من الحركة الإسلامية ؟ . ويمكن طرح سبب عام يتعلق بعناصر العنف التى تم الاعتماد عليها فى تحديد نوعه ، فبالغلب من تبنا واحداً من المفاهيم الأربعة لم يكن عنصراً الفأية ومنظومة التسويغ الفكرى مجتمعين هما المحددان لنوع العنف بقدر ما كان أحدهما فقط أو مشتركاً مع عناصر أخرى غيرهما مثل فاعلى العنف أو المتعرضين له ، أو تلك الأخيرة بمفردها . وإذا تعلق الأمر بالخلط فى مجال العلوم الاجتماعية ما بين العنف السياسى والاجتماعى والعنف الإسلامى ، فإن التفسير

المشترك لابتعاد علماء السياسة والاجتماع عن مفهوم العنف الإسلامى قد يكون هو الدراسة الخارجية للحركة الإسلامية المصرية دون النفاذ الحقيقى إلى أعماقها . لقد حال هذا النمط البحثى الشكلى دون التعرف على مدى تغلغل مفهوم العنف الإسلامى داخل تيارات هامة من تلك الحركة واستقراره فى ثناياها التنظيمية وروائفها الفكرية وعقول أعضائها . وعلى الرغم من المعرفة المؤكدة لهؤلاء العلماء بالأدبيات الغربية لعلومهم والتي استقرت فيها مفاهيم نظرية هامة مثل « الحركة الدينية » و« العنف الدينى » ، إلا أنهم لم يحاولوا حتى مجرد تجريب تطبيقها على الحالة المصرية أو العربية .

وقد يكون لبعض الأسباب التفصيلية الخاصة بكل من علوم السياسة والاجتماع كل على حدة دور فى وقوع ذلك الخلط واستمراره . فبالنسبة لعلماء السياسة فإن أحداث العنف الإسلامى قد أتت فى مرحلة اتسمت بوجهة نظر علومهم بشيوع حالة من الاحتقانات السياسية ، وتبلور أنماط جديدة ومتطورة من الاحتجاج السياسى ، والتفاعل بين قوى المجتمع والدولة . وربما يكون حجب واحتجاب بعض القوى السياسية عن

إطار العمل الشرعى القانونى واجوه بعضها إلى ممارسة الضغط والاحتجاج بطرق مختلفة هو المسر لتشخيصها لعنف الإسلاميين باعتبارها حالة نوعية متصاعدة لهذا الاحتجاج السياسى العام ، كذلك يصعب إغفال حقيقة تركيز معظم عنف الحركة الإسلامية فى المجال السياسى واستهدافه لرموزه وشخصوه وخاصة تلك المرتبطة بالدولة . وقد مهدت تلك الحقيقة لعلماء السياسة الطريق المستقيم إلى تشخيص ذلك العنف باعتباره عنفاً سياسياً يدور فى أدنى درجاته حول المشاركة وفى أقصاها حول تغيير السلطة السياسية فى البلاد .

ومثل زملائهم من علماء السياسة فإن علماء الاجتماع قد واجهتهم ظواهر تفصيلية تدخلى فى مجال تخصصهم حرفت أنظارهم عن الجوهر الحقيقى لظاهرة عنف الإسلاميين وأعطتها أبعاداً أخرى . فالعنف الاجتماعى العام بصورة متنوعة من جنائية وثقافية وأخلاقية قد ولد الانتطاع بأن العنف الإسلامى ليس إلا صورة نوعية منه . وحين حاول هؤلاء العلماء دراسة عنف الظاهرة الإسلامية ، فإنهم قد ركزوا على بعض المؤشرات الاجتماعية الصححية والهامة المرتبطة به

مشاهيم العنف حدود الخط والتمييز

وانطلقوا منها لتشخيصه ووصفه .
فوق العتق في المناطق العشوائية
وأزمة الفقر حول المدن وبعض مدن
وقرى الصعيد فضلاً عن الوضعية
الاجتماعية والثقافية لمارسى العنف
من واقع ملفات التحقيق معهم ، قد
أمدت الدراسات الاجتماعية حول ذلك
العنف بزيادة ضخم من المفاهيم
والمصطلحات الاجتماعية التي
استخدمت في وصف عنف
الإسلاميين المصريين .

ولدى الانتقال إلى المجال
الحركي والمعرفي الإسلامي فإن
الخط الأهم الذي وقع فيه هو
تشخيص بعض قطاعاته لما تقوم به
من عنف باعتباره جهاداً . ولعل هذا
الخط أقدم بكثير من الظاهرة
الإسلامية المعاصرة ، فقد أضفته
الجماعات والدويلات الإسلامية
المتصارعة على حروبها لبعضها بعد
تفكك الدولة الإسلامية الكبرى في
العصور الوسطى . وحتى تتخطى
تصريم الإسلام أن يقاتل المسلم
مسلماً ، فإن هذه الأطراف
المتصارعة قد سارعت بتقاظف
الاتهامات بالخروج عن الإسلام
فيما بينها . لقد كان الهدف
المحورى من الخط بين الجهاد
وتلك الصراعات القديمة أو بينه
وبين ممارسات العنف الإسلامى
فى الوقت الحالى هو

الاستفادة ، عن وعى أو دون
وعى ، من الشحنة الدينية
والتاريخية الإيجابية التي
يحملها في الذاكرة الإسلامية
الجماعية . كذلك فإن الغياب الطويل
لمفهوم الجهاد الأسمى سواء فى
صورته الدفاعية أو الهجومية نتيجة
للضعف العام للتواصل للأمة
الإسلامية ودولها قد ولد حاجة نفسية
- تاريخية بداخلها لتوسيع المفهوم
والتعسف فى إطلاقه على مختلف
الصراعات الداخلية والخارجية ،
حتى لا تشعر أنها تعيش فى غيبة
طويلة عنه . وعلى الأرجح أن لجوء
قطاعات من الإسلاميين المصريين إلى
مفهوم الجهاد لوصف عنفها لا
يخرج عن تلك الحاجة التي ربما
تكون مجريات الصراع مع إسرائيل
قد ضاعفت منها .

أما الخط الثانى للحركة
الإسلامية المصرية فهو المتعلق
بإضغاثها لمفهوم العنف
السلطوى الشرعى على ما
تمارسه من عنف دينى . وقد يكون
ذلك الخط راجعاً فى جزء منه إلى
انتهاء الدولة الإسلامية فى مصر
بالمعنى التقليدى بعد انهيار الخلافة
العثمانية ، وما سبقه من نقل كثير من
التشريعات القانونية الغربية إلى
البلاد وبالتالي توقف بعض من
القواعد القانونية الموروثة التي كان
ينظمها ذلك العنف السلطوى

الشرعى . فقد تهاى لبعض جماعات
الحركة الإسلامية المصرية ، وخاصة
فى ظل سيطرتها على بعض المناطق
فى الصعيد ، أن عنفها الدينى ليس
إلا التعبير عن حلولها محل الدولة
الإسلامية فى تطبيق ذلك العنف
السلطوى الشرعى . كذلك فقد يكون
التداخل ما بين ذلك العنف وبين
قاعدة الأمر بالمعروف والنهى عن
المنكر قد أضاف أسباباً أخرى لكى
توغل جماعات العنف الإسلامى فى
اعتقادها بأن ما تمارسه إنما هو
العنف السلطوى الشرعى .

إن محاولة التأكيد على أن ما
يحدث فى مصر من عنف إنما هو
عنف ذو طابع دينى لا تنفى الجوانب
الأخرى غير الدينية التى يشعلها .
وما تهدف إليه تلك المحاولة هو
السعى إلى تشخيص دقيق حتى
يكون العلاج ناجعاً وممكناً . وفى
أبنى الحدود فإن الإقرار بالصفة
الإسلامية للعنف الحالى فى
بلادنا لا يخرج عن سياق التراث
الإسلامى ذاته والذى لم يحرم أكثر
فرقه علواً وتعنتاً من تلك الصفة .
ولعل ذلك ينزع من ساحة العنف
الحالى سلاح التكفير الذى لا
شك أنه سلاح ذو حدين ، فلتكن
تلك المحاولة من أجل قصف أحد
هذين الحدين عسى أن يقصف
الأخرون الحد الآخر . ■

ض . ر



تعميق الانتقاس

عبد العليم محمد

مركز الدراسات الاستراتيجية بالأهرام

يتضح الأمر في مقال آخر لاحق لهذا المقال، وأحكمت الحصار حول الأجوبة على هذين السؤالين والتي دارت بخلدى.

ولكنى ما أن قرأت المقال المنتظر الثانى والمعنون «حول مفاهيم العنف: حدود الخطأ والتمايز»، حتى أسرع بك الحصار حول الإجابات الأولية، والتي كنت قد قمت بصياغتها رداً على تساؤلاتى. ذلك أن المقال الثانى يكشف مضمونه عن تناقض صارخ مع عنوانه، فالتعنوان يهدف بادئ ذى بدء إلى التدقيق وفرض الاشتباك بين ما هو ملتبس من مفاهيم، بينما مضمون المقال لم يفعل إلا أن فاقم من طبيعة هذا الالتباس، ولم يجب عن أى من التساؤلات التى طرحتها على نفسى، فمن بين العناصر الستة التى حدىها الأستاذ رشوان لتعريف معنى العنف وهى: الفاعل، موضوع

الخارج، تخللت حوارات طويلة وبناءة، أثمرت عن عديد من نقاط الالتقاء والاتفاق الفكرية التى تظل المبادئ والأهداف؛ رغم اختلاف الأساليب والوسائل، وتركزت نقاط الاتفاق حول عداء الغرب المفرط للعرب؛ ودور الإسلام كوعاء للتجربة العربية والوعى والوجدان العربيين، عبر التاريخ القديم منه والحديث، وحول ضرورة إعادة صياغة المشروع العربى على ضوء التغير الذى أمسك بتلابيبنا، ونحن فى غفلة من الزمن.

ومنذ القراءة الأولى للمقال الأول للأستاذ ضياء رشوان كنت أسائل نفسى ماذا يقصد بالعنف الإسلامى والدينى؟ ترى ما هى الغاية وراء نعت هذا العنف «الحديث» من حيث أدواته والعقل الذى دبره - بالدينى والإسلامى؟ ولكن سرعان ما وضعت حداً لحيرتى واستلثتى، بالقول ربما

فأثار مقال الزميل الأستاذ ضياء رشوان، فى عدد أهرام الجمعة الموافق ١٩٩٣/٥/١٨ لبساً على حد تعبيره لدى العديد من القراء الذين أتاحت لهم قراءة هذا المقال، ومن بينهم بطبيعة الحال كاتب هذه السطور، ومصدر اللبس والالتباس هو توصيف الأستاذ ضياء رشوان الدينى للعنف الذى تمارسه، فى المجتمع المصرى، الحركة الإسلامية وتحديدًا الجماعة الإسلامية وجماعة الجهاد، ولأن هذا الالتباس قد نما إلى علم زميلنا العزيز، فإنه فى محاولة منه لفض هذا الالتباس أو وضع حد له أو توضيحه - قام بكتابة مقال آخر تحت عنوان «حول مفاهيم العنف: حدود الخطأ والتمايز»، وكنت بالطبع من أوائل من قرعوا هذا المقال قبل مثوله للطبع، وهو عرف قديم قد تواضعنا عليه عندما تواجدنا معاً فى

تعميق التباس

العنف، الإكراه بصورته المادية والمعنوية والغاية ومظومة الأفكار التي تبرر العنف والتفاعل الجدلي بين هذه العناصر، اختار الأستاذ رشوان عنصرين يتحدد على ضوءهما في تقديره نوع العنف وهذان العنصران هما الغاية والأفكار التي تُسوِّغها.

حسناً، لقد دخلنا هنا في مقولة زميلنا المركزية والتي نريد مناقشتها، وهي اعتماد الغاية أي غاية العنف وتبريره، كمحدد أساسي لنمط العنف، ويرتبط إذن العنف «الإسلامي والديني» بالأفكار التي تبرره وهي بطبيعة الحال أفكار إيمانية دينية، ويمكن اختلافنا هنا في نقطتين:

الأولى: كيف يمكن أن تكون غاية العنف «الديني» المجتمع والدولة والمجال السياسي واسلمتهما ومع ذلك لا ينهتج الأستاذ رشوان بالسياسي؟ وبعبارة أخرى كيف تقع غاية العنف في فضاء السياسة وتبرأ منها في آن واحد؟

أما النقطة الثانية فهي كيف يمكن أن يستمد العنف جوهره وطبيعته الآن وفي اللحظة من الغاية التي ينشدها، والهدف الذي يسعى إليه، وهي لم تتحقق بعد ولم تكتمل، بعبارة أخرى يمكننا القول إنه إذا كانت الغاية هي التي تحدد جوهر العنف وطبيعته، فإن العنف الحالي لا جوهر له، ولا يمكن تحديد نمطه وذلك باختصار لأن غايته

لا تزال بعيدة المثال وهكذا يصعب توصيف العنف استناداً إلى غايته، والسؤال: ألا يمكن توصيف العنف بلا غايته؟ هل العنف معزول عن غايته ينزع عنه طبيعته ونوعه؟

أما فيما يتعلق بالأفكار التي تبرر العنف أو منظومة المفاهيم النظرية التي تسوغه لدى القائمين به، فإنها أيضاً لا تكفل توصيفاً دقيقاً لمحتوى ونمط العنف، حتى لو الصقنا صفة الإيمان الديني بهذه الأفكار تمييزاً لها - كما فعل الأستاذ رشوان - عن التبرير العقلي أو الوضعي، بل إن ذلك في تقديرنا يفاقم الأمر بدلاً من أن يعالجه، فإذا انساق شباننا أو قطاع منه وراء العنف من منطلقات إيمانية غيبية لكانت الكارثة أفدح، إذ يبدو العنف هنا وكأنه عقيدة وإيمان مطلق ولا يبره منه، أيًا كان الهدف من وراءه حتى لو كانت دولة «العدل والحق المطلقين» فنحن إذن داخلون - لا مراء - في نفق مظلم كبير إذ إنه في مواجهة العنف المطلق من قبل فريق، سيضطر الفريق الآخر لاعتماد العنف هو أيضاً، ليس كمقيدة وإنما كدفاع شرعي عن النفس تقرره الشرائع السماوية والوضعية على حد سواء.

ويمكننا هنا أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، لنقول إن الاكتفاء فقط بتوصيف العنف استناداً إلى الأفكار التي تسوغه وتبرره لدعائه يحول دون أن يضيء آراء ما فيه أو تعلق إدانة

سياسية أو أخلاقية له، فلا يكفي مثلاً أن أقول لدى الحديث عن العنف الصهيوني عبر التاريخ ضد أبناء الشعب الفلسطيني أنه عنف يستلهم مفاهيم العقيدة الصهيونية حول «أرض الميعاد» و«شعب الله المختار» و«إسرائيل الكبرى»، كما لا يكفي أيضاً القول بأن العنف النازي كان يستلهم المقولات العنصرية التي استندت في جزء منها إلى أبحاث بعض علماء البيولوجيا الألمان، عن تفوق الجنس الأري ودونية الأجناس الأخرى من اليهود والفجر والسلاف وغيرهم، وللاستاذ رشوان أن يره قطعاً بالاختلاف البين بين تبرير العنف في الحالة الصهيونية والنازية، عن تبريره في الحالة الإسلامية، بالقول بأنها تبريرات وضعية بشرية والكارثة ستكون بلا شك أعظم إذ معنى أننا في الحالة الإسلامية إزاء «عنف مقدس» أو عنف إلهي لا قبل لنا به، فضلاً عن أن العنف في الحالة الإسلامية المصرية يهمنها جميعاً ويتعلق بمستقبل التطور السياسي لوطننا.

إننا لا ننكر دور الأفكار في تبرير العنف وتفسيره وتزيينه لمن يمارسونه من دعائه و«ضحاياها»، ولكن الأفكار بمفردها لا تخلق عنفاً، فثمة من الشروط الجماعية والفردية ما يهيئ الطريق لبلورة ميول واتجاهات للعنف

ولا لما استطعنا أن نفسر لماذا الآن
ومئذ عقدين مضيا تشهد مصر مثل
هذا العنف؟

ولا ندري ما إذا كان يحق لنا أن
نتساءل عن نصيب الأيديولوجيا في
التبرير وإخفاء الحقيقة، أو ليست أية
أفكار أو منظومة من الأفكار التي
تسوغ فعلاً سياسياً أو مشروعاً
سياسياً جزءاً من خطاب أيديولوجي
له نصيبه من الحقيقة والتبرير؛ ولا
أعرف على وجه التحديد ما إذا كان
علينا في الحالة الإسلامية العنيفة
الرافضة أن نطبق مفهوماً للأيدولوجيا
بمعنى الإخفاء والتشويه أي إخفاء
الحقيقة وتشويه الواقع أم أن طابع
«القداسة» يحول دون ذلك؟

إن الغرب ارتكب أبشع الجرائم
في المذنبات والحضارات الأخرى
ولكنه يبررها برسالة الحضارة
الغربية والمدينة الغربية والرجل
الأبيض، هل يكفي ذلك للصّح عن
جرائمه أو نسيانها أم أنها حالة
وضعية عقلية وليست إلهية أو دينية؟!

إن كلمة ديني في بلادنا سواء
تعلق الأمر بالإسلام أو بالمسيحية
تعني «مقدس» ولا أدري كيف يمكن
لإلصاق نعت «الديني» أو «المقدس»
بالعنف الجارّي في بلادنا في
«التوصل إلى بدايات حقيقية وفعالة
لحل مشكلة العنف العام والديني
التي تعيشها بلادنا» كما يقول

الأستاذ رشوان، هل يعني ذلك أننا
أمام عنف حتمي لا فرار منه؟ أم أنه
قصرنا نحن العرب والمسلمين
والمصريين بشكل خاص أن نعيش
إشكاليات عهد العلامة الإسلامي أبو
الحسن الماوردي؟ أم أنه على
المجتمع أن يتفهم ويمعن التفهم لقطاع
من الشباب بدلاً من أن تقوم هذه
الفئة بتفهم المجتمع وتطوره وتعقد
احتياجاته وإشكالياته الراهنة؟

فليقل لنا الأستاذ رشوان - ربما
في مقال قادم - كيف يمكن بربط
صفة الديني بالعنف الذي تمارسه
الحركة الإسلامية والجماعة
الإسلامية، أن تخدم قضية التطور
للسلمى لمجتمعاتنا لو سلمنا جدلاً
بصحة المفهوم الذي طرحه للمناقشة.

إذا كان الأستاذ رشوان قد
استند في توصيفه للعنف الذي
تمارسه الجماعات الإسلامية على مر
التاريخ سواء أكان تفسير النص
بشراً أم إلهياً ليس لنا أن نتساءل
كيف يمكن للذاكرة التاريخية أن
تُسكّتى في اللحظة الراهنة؟ كيف
يمكن للتاريخ الذي نعمله على
ظهورنا أن يُستعاد في الحاضر؟ ألم
يسهم الحاضر في استدعائه ومن ثم
تأبسه والانتماج به؟ أية ظروف راهنة
إن جعلت استعانة هذه التفسيرات
بنفس مضامينها ممكنة؟ إن العودة
للتاريخ في ذاته كمصدر للتفسير

ليست كافية بدهرها وتفسيرها يكمن
في الصاضر، إن بين التاريخ
والحاضر علاقات معقدة ومتشابكة،
فالصاضر يطغى على الماضي
والتاريخ، ولكنه ينطوي في الوقت ذاته
على عناصر تخاطب التاريخ أي أن
هذه العناصر لعبت دوراً في العودة
لتفسيرات كتبت من عدة قرون؟

إن تفسير النص الديني في نظر
الأستاذ رشوان يكاد يكون «غائراً»
للتاريخ، أي يخترقها دون أن تطأ
عليه تغييرات ولا يمكن لنا أيضاً أن
نؤثر فيه.

إنني أقدر في الأستاذ رشوان
ومقاله الذي أثار هذا الخلاف جراته
وطموحه إلى تجاوز القصور المفهومي
في دراسة قضايا الحركات
الإسلامية، ولكنني أتمسك بحقي وحق
الكثيرين من القراء غير المتخصصين
في دراسة هذه الظاهرة توضيح
السياق والهدف الذي يتم فيه صياغة
ويطورة المفاهيم، وموقع هذه المحاولة
من المشروع العربي في الوقت الراهن
وتجاوز الأخطار التي تصدق بوطننا
في هذه الآونة؛ خطر انقسامنا على
أنفسنا بين مسلمين وأقباط، وبين
مسلمين ومسيحيين وبين غربيين
وشركيين؛ وهو انقسام لن ينجو أحد
من أثاره وأول المستفيدين منه هم
بالضرورة أعداؤنا، وهم كثر ■



تخطيط الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر

جهاد عودة

باحث مصري وله مؤلفات ودراسات في العربية
والإنجليزية حول الحركة الإسلامية

قا يهدف هذا المقال إلى المناقشة
النقدية والإمبريقية لبعض
الفرضيات المنتشرة في الكتابات
العلمية المصرية والأجنبية (باللغة
الإنجليزية) حول الحركة الإسلامية
في مصر . الغرض من هذا المقال هو
 طرح تصور بديل ومتكامل للحركة
الإسلامية وكيفية التعامل معها ،
 ويعتمد هذا المقال على الميراث
الضخم الذي ساهم فيه أمبريقياً
كاتب المقال في إطار الأكاديمية
الأمريكية للعلوم والفنون ، وقام
بتجميع أجزاء من مادته باحثو فريق
الدراسات الإسلامية بمرکز التنمية
السياسية والدولية .

أولاً : نقد النقد :

* **الفرضية الأولى :** إن الحركة
الإسلامية المعاصرة والتي نشأت مع
بداية السبعينيات ، جاءت كرد فعل

وربما في العالم العربي . فكان هذه
الفرضية تقول بأن الأفكار القومية
العربية كانت منتشرة بين الشباب ،
 وكان لها شرعية ، وهذا في الحقيقة
غير ثابت أمبريقياً ومن الواضح
انطباعياً أن انتشار أفكار الحركة
الإسلامية بين الشباب أوسع بكثير
من انتشار الأفكار القومية .
 فالانتشار الأوسع لأفكار الحركة
الإسلامية لا يمكن تفسيره بمنطق
الاستبدال أو نتيجة لانحصار أفكار
أخرى ، وذلك لأن الأفكار الأخرى
وهي الأفكار القومية لم تكن لها نفس
قوة الشرعية أو الشمولية .

فإن كان هناك إحلال فلا بد أن
يكون جزئياً وليس شاملاً . هذا
بالإضافة إلى أنه علمياً لا تحل
الأفكار بعضها مكان البعض بطريقة
الإزاحة لأن انتشار فكرة ما يأتي أثراً
لانتشار معنى جديد كنتيجة لتطور

لسقوط منظومة أفكار القومية العربية.
والمنطلق وراء هذه الفرضية كما
يتضح من الكتابات العديدة وخاصة
باللغة العربية أن الأفكار الإسلامية
الراдикаلية الحديثة اكتسبت قبولاً في
أعين الكثير من الشباب لما تحمله من
وعود وأمال تعبوية خاصة في مجال
الهوية والاستقلال نتيجة لفشل هذه
الأفكار والسلوكيات المعبرة عنها كما
جسدتها الأنظمة القومية والراдикаلية
في العالم العربي في الخمسينيات
والستينيات ويسود من الشعاع
الأساسي للهوية والاستقلال القومي
أنه يتوافق مع الإطار المعرفي العام
للحركة الإسلامية . فالشعار قام على
أنه «لا شرقية ولا غربية» .

* * هذه الفرضية لا تبحث ولا
تشرح أسباب النشأة ولكن تمنطق
أسباب وواقع الانتشار في علاقته مع
تغير الأيديولوجية الرسمية في مصر

مادى أو اجتماعى جديد ولتفاعل وتلاقح فكرى وثقافى أو كسائطار لمجموعة من الطول لواقع يتصور أنه فى أزمة ممتدة .

بعبارة قصيرة أنه من الخطأ الكبير تصور انتشار أفكار الحركة الإسلامية باعتباره رد فعل لانحسار مجموعة من الأفكار المضادة فلسفياً .

*** الفرضية الثانية :** إن الحركة الإسلامية هى فى جوهرها رد فعل احتجاجى على تدهور الأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية . ويذهب بعض الكتاب إلى ربط الحركة كحركة احتجاجية من الوجهة الاجتماعية بالظروف المتغيرة اقتصادياً وسياسياً للطبقة الوسطى التى تم تخليقها فى عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر . زيلل أصحاب هذه النظرة على مصداقية ما يذهبون إليه بنوشرات تتعلق بالمكون الاجتماعى فى الخطاب الاحتجاجى الإسلامى وخاصة فيما يتعلق بنقدهم لبعض جوانب الانفتاح الاقتصادى والارتباط الاقتصادى بالولايات المتحدة الأمريكية والمطالبة بما يطلق عليه عند الراديكاليين اليساريين «بالتنمية المستقلة» . ويشير هؤلاء الكتاب إلى انجذاب أفراد الطبقة الوسطى وخاصة الشباب منهم إلى الحركة كدليل إضافى على صدق تحليلهم . هذا بالإضافة إلى تفسير انتشار

انغماس فرق من الحركة فى تنمية الرعاية الاجتماعية والصحية الشعبية باعتباره سنداً لما ينظرون .

**** هذه الفرضية هى فى الواقع فرضية غير علمية وتعكس الوقوع فى خطأ منهجى عميق . فهى لا تفهم الحركة الإسلامية باعتبارها ظاهرة قائمة بذاتها ولكن كظاهرة زائفة تعبر فى الواقع عن ظاهرة أخرى ألا وهى ظاهرة الاحتجاج الاجتماعى الطبقي . بالطبع هناك تداخل وتلاق بين الظواهر الاجتماعية بشكل يعطى الانطباع فى الكثير من الأحيان بوحدة الظواهر الاجتماعية . هذا فضلاً عن أنه من الناحية الأميريقية فإن الحركة الإسلامية من حيث العضوية لا يمكن القول بأنها تعبير عن الطبقة الوسطى الجديدة التى تجد أسسها فى عصر عبد الناصر . فوفقاً لقاعدة البيانات والمعلومات المتوافرة لدينا نجد أن نمط عضوية الحركة الإسلامية الراديكالية ، وهنا نعنى الجماعات الإسلامية ، قد تطور خلال السبعينيات والثمانينيات فى السبعينيات لاحظنا نزوعاً من أبناء الطبقة الوسطى الناصرية ، معروفة فى أبناء المهنيين والقيادات العليا فى الجهاز الحكومى والسياسى والاقتصادى للدولة لالتحاق بتنظيمات شباب محمد على لصالح سرية وجماعة السلمين لشكرى**

مصطفى والإخوان المسلمون وخاصة جناحها الشبابى المتمثل فى الجماعة الإسلامية بالجامعات المصرية . إلا أنه مع تنظيم الجهاد الذى قام باغتيال الرئيس الراحل السادات لاحظنا بدء تغيير فى نمط العضوية حيث ضم هذا التنظيم خليطاً واضحاً من أبناء الطبقة الوسطى وأبناء وأفراد من الطبقات الدنيا وخاصة من قاع المدينة والريف . فتم تسجيل تعاطف نسبة غير الحاصلين على مؤهلات عليا فى عضوية التنظيم . واستمر هذا الاتجاه فى الثمانينيات مع الحركة الإسلامية بقيادة الشيخ عمر عبد الرحمن وبرز بشكل أكثر جلاء فى التنظيمات فى صعيد مصر والقاهرة والإسكندرية مثل تنظيمات الشوقيين والتوقف والتبين وأبناء الصعيد والغرياء وجهاد الساحل وغيرها ، حيث انتشرت العضوية التى تتمتع بتعليم متوسط وليس تعليمًا عاليًا جامعياً هذا بالإضافة إلى انتشار العضوية بين أفراد المهن الحرفية .

أما بخصوص المكون الاجتماعى الاحتجاجى فى الخطاب الإسلامى ففى الواقع هناك خطأ عظيم فى القراءة لهذا الخطاب . فالخطاب ليس خطاباً اجتماعياً ولكنه خطاب دينى مصاغ كلية فى صياغات لغوية وصور وأسماء والقاب وإشارات

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر

الجماعات الدينية الراديكالية . فالنزوع الأول ربما نجد أسباباً نفسية دفاعية له تعبر عن رفض التكيف الاجتماعي العام بينما النزوع الثاني يعبر عن موقف أخلاقي عقلي معرفي حيث يؤدي إلى رفض مختار SELECTIVE REJECTION للتكيف الاجتماعي . بمعنى أنه رفض لمنظومات معينة من القيم والسلوكيات السائدة دون غيرها من منظومات أخرى . وهذا الرفض يصرف النظر عن طبيعة وتوجه المنظومات البديلة المتبناه هو رفض من الوجهة الاجتماعية يعبر عن الصحة النفسية والعصية .

من الملاحظ أمبريقياً أن هناك تطوراً عاماً في الحركة الإسلامية وخاصة من بين عناصر النزوع الأول والذي انتشر خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات إلى التراجع إلى النزوع الثاني . وتفسير ذلك لا يمكن أن نجده في أن هؤلاء الأفراد تمت معالجتهم نفسياً وعصبياً لأن هذا أمبريقياً غير حقيقي ، ولكن نجد تفسيره في غلبة الوساطة المحافظة المصرية أي نجد سببه في تغيير ثقافي وليس نفسياً . فالثقافة ليست مجرد تعبيراً نفسى من الواقع .

* **الفرضية الرابعة:** إن انتشار الحركة الإسلامية هو نتيجة لجمالة البطالة المنتشرة بين الشباب . وهذه

بله لا يوجد نزوع قوى للأفراد نحو الحركة الإسلامية إلا بين هؤلاء الذين يعانون من اضطرابات نفسية حيث يرجع هذا النزوع إلى عدم القدرة على التكيف الاجتماعي والتي يمكن أن نجد أسبابها إما في محيط الجماعات الأولية للأفراد كالأسرة أو في الجماعات الثانوية كالأصدقاء والتعليم .

* **هذه المقولة في الواقع من أقوى المقولات التي تأخذ طبيعة المقولة التي تقوم على مفاهيم تعبر عن مواقف CONCEPTUAL POSITIONAL ARGUMENT حيث إنها في الجوهر ليست مقولة أمبريقية بحتة . بل قائمة على قيم معيارية من حيث اعتبار التدين أو النزوع الديني عملية نفسية دفاعية ضد الافتتاح النفسي والعقلي على الواقع وجعل الواقع الحديث التكنولوجي بتعقيداته متحكماً في ردود الفعل والتصورات للفردية . على هذا الأساس يعتمد توصيف النزوع نحو الحركة الإسلامية باعتباره انعكاساً لعدم القدرة على التكيف الاجتماعي .**

لناقشة هذه الفرضية لابد من التفرقة بين النزوع نحو اعتزال المجتمع لأسباب دينية وهو الموقف الذي قد يؤدي إلى تكفير هذا المجتمع والنزوع نحو التدين كما يظهر في كافة التشكيلات الدينية من غير

دينية . وإذا كانت هناك إشارات ما عن الواقع الاجتماعي فهي إشارات تقتضيها أولاً ضرورة الانتساب للواقع المرفوض دينياً وثانياً ضرورات الدعوة الدينية . هذا فضلاً عن أن القول بأن الخطاب الديني الحالي هو الانفتاح الاقتصادي والتغيير الاجتماعي فيه افتراء على الواقع لأن أسس هذا الخطاب توجد في كتابات سيد قطب الذي أطلق خطاباً ضد واقع مختلف ويتمسم بسمات اشتراكية وعدالة اجتماعية واضحة . فالخطاب الديني لا يطلق ضد واقع اجتماعي يعينه ولكن ضد الواقع غير الديني ، وهذا يبدو واضحاً بشدة من استمرار المصادقية الدينية للخطاب الأضواني منذ ١٩٢٨ رغم تغيير الظروف وتوالي الأحداث الاجتماعية الاقتصادية على هذا التاريخ .

* **الفرضية الثالثة:** إن الحركة الإسلامية تعبر عن صدمة الحداثة . والقائلون بذلك يذهبون إلى القول بأن عدم تناسب بين التطور المادي والتطور النفسي في سياق التحديث ينشأ عنه رد فعل بالاتجاه إلى أفكار دينية بغرض حماية النفس والذات من الضغوط المادية المتلاحقة والمطالبة له بالتخلي عن القديم واتباع الجديد المتصف بالتسببية في تعريف وإدراك الأشياء والسلوكيات . بل يذهب بعض القائلين بهذه المقولة إلى الاحتجاج

الحالة من البطالة هي نتيجة مباشرة وملزمة للتحوّل الرأسمالي من خلال برامج البنك والصندوق الدوليين للإصلاح الاقتصادي . وتأخذ هذه الفرضية أشكالاً أكثر رقياً لدى بعض الكتاب عند ربط حالة التعمّل بين الشباب وبين قدرات الدولة من حيث ازدياد عجزها المتزايد في مجال الخدمات وتطبيق القانون . فانكماش حجم الدولة في رأي هؤلاء هو السبب البنائي أو الهيكلي لما نشاهده من بطالة . وانتشار البطالة يخلق البيئة الصالحة لنمو الأفكار الإسلامية المتطرفة . بل ويذهب البعض إلى ربط شيوع البطالة بانتشار أنماط حضرية معينة كالأحياء العشوائية ، وهذه الأحياء تقف كدليل على تراجع الدولة في مجال الخدمات العامة .

*** * * تعتبر هذه الفرضية من الفرضيات الأكثر شيوعاً في التفكير الرسمي وبين المثقفين الليبراليين واليساريين . وهي في الحقيقة فرضية غامضة من الوجهة المفهومية ومحدودة الصنق من الوجهة الأمبريقية .**

يعد مفهوم البطالة من المفاهيم المتعددة الصور والأشكال بحيث لا يصبح الحديث عن هذه الصور والأشكال بصورة مجملّة دون تفريق ، ذلك لأن لكل شكل ديناميته الخاصة التي تجعله يقف بمفرده في مواجهة

الأشكال الأخرى كمتعبّر عن مفهوم مختلف . فلنقل إن هناك ثلاثة أشكال على الأقل من البطالة وهي البطالة المباشرة - DIRECTUNEMPLOYMENT والبطالة غير المباشرة - INDI RECTUNEMPLOYMENT والعمل غير المؤهل له - UNDER EMPLOYMENT وتعنى بالنوع الأول عدم مزاولة الفرد داخل قوة العمل لعمل ما يهدف التكسب أو التعميش منه وهذا مع سعيه خلال فترة البطالة للحصول على عمل ، أما البطالة غير المباشرة فهي تلقى مقابل مادي دون القيام بعمل حقيقي في المقابل ، وثالثاً يشير العمل غير المؤهل له إلى هؤلاء الأفراد الذين يعملون في وظائف أو أعمال تتطلب من الخبرات والمؤهلات ما هو أقل بكثير من مستواهم التعليمي أو التدريبي الفني .

وببحث أي من هذه الأنماط أكثر ارتباطاً بشيوع الحركة الإسلامية المعاصرة نجد التالي : بالنسبة للإخوان المسلمين فإن استراتيجية التجنيد ومازالت منذ أيام الشيخ حسن البنا تقوم على التركيز على تجنيد العاملين في الوظائف والأعمال . فالإخوان لا يجنّدون ولا يصعدون تنظيمياً من ليس له عمل مستقر . يتعمش منه سواء في الدولة أو في الأعمال الحرة . أما وإن حدث ، كما في بعض الحالات النادرة وجود

أعضاء يعانون البطالة فيعمل الإخوان على توظيفهم وإيجاد مصدر ثابت للدخل لهم . كما أن الإخوان يشجعون على العمل وعلى أن يكون على مستوى المقابل المادي له وأن يتوافق مع مؤهلات الفرد وذلك كله لأسباب اعتقادية متعلقة بمفاهيم المال الحلال والإعمار في الأرض . وهكذا فانتشار عضوية الإخوان غير مرتبط بشيوع البطالة بأي من أشكالها الثلاثة .

أما بالنسبة للجماعات فالمسألة أكثر تعقيداً . فبالنسبة لأشكال البطالة فغير ثابت أمبريقياً أن عدد المتبطلين من النوع الأول ذوي وزن نسبي فعال في عضوية الجماعات الرئيسية خلال السبعينيات كجماعة المسلمين أو شباب محمد أو الجهاد وهذا ما أثبتته دراسات متعددة سواء باللغة الانجليزية أو العربية بل من الواضح كما أثبتت أبحاث مركز دراسات التنمية السياسية والدولية بالنسبة لجماعة المسلمين أنها ساهمت في خلق النوع الثالث من البطالة وذلك عن طريق تكفير المجتمع وبالتالي دعت أعضائها إلى ترك وظائفهم وأعمالهم المؤهلين لها ليعملوا أعمالاً أدنى في المهارة مما لديهم من مهارات وذلك تحت دعوى أن الأعمال الدنيا الجديدة تتناسب مع مفهومهم لما هو حلال وما يتصورون

تخطيط الزوم حول الحركة الإسلامية في مصر

ولتوضيحه لابد من التفرقة بين الأبنية العشوائية والأحياء العشوائية . والصفة المشتركة بينهما وهي «العشوائية» تنبع من مخالفتهم لقانون التخطيط العمراني وقوانين البناء . أما الاختلاف بينهم فيأتى فى أن الأبنية العشوائية هى تلك الأبنية التى تبنى داخل الأحياء المخططة ولكن على خلاف نصوص قوانين البناء ، بينما الأحياء العشوائية هى الأحياء التى تبنى داخل مناطق التخطيط العمراني على خلاف قانون التخطيط العمراني . والأبنية العشوائية هى ظاهرة من ظواهر نمو الطبقة البرجوازية فى مصر . فالبناء على مائة فى المائة من الأرض والسماح بارتفاعات غير قانونية والتعدي الفردى على ما هو مشترك ومشاع بين السكان والتغيير فى التقسيم الداخلى للوحدة كلها ظواهر تجسد النمو المالى للشرائح العليا للطبقة البرجوازية من جانب ، والأزمة المالية للشرائح الوسطى والدنيا منها ، من جانب آخر . أما الأحياء فى فى أغلبها تعبر عن حركة الهجرة الداخلية من الريف للمدينة من ناحية وعن التهميش الاجتماعى للطبقات الدنيا بالمدينة ، ويعتبر أصحاب المؤهلات المتوسطة فى قلب هذه الطبقات الدنيا .

ولم يظهر ارتباط عال بين متغير البطالة المباشرة وعضوية الجماعات إلا فى الجماعات الهامشية والتى انتشرت خلال الثمانينيات . ولكن بنظرة دقيقة ومحصنة لهذه الحالات تم الوصول إلى أن البطالة المباشرة هى فى الواقع متغير وسيط فعال وليست متغيراً مستقلاً فالشوقيون مثلاً لعبت البطالة المباشرة دوراً فى توفير الأتباع لهم من خلال تنشيط العلاقات الإقطاعية المتمثلة فى التبعية بين التابع والسنيد - PATRON CLIENTELATIONS فى قرى عديدة بالفيوم وبني سويف .

وبصفة عامة نجد وفق إحصاءات الدولة لعام ١٩٨٦ عن أكثر المحافظات معاناة للبطالة أن الجماعات الإسلامية تنتشر فى المحافظات الأقل نسبة من حيث البطالة . فمعدلات البطالة بمحافظات أسيوط وقنا والمنيا ، وبني سويف والفيوم وهى من معازل الجماعات المتطرفة تتضائل فى الأهمية وبشكل صارخ وكبير مع معدلات القاهرة والإسكندرية والبحيرة والجيزة والنقيلية والشرقية والقليوبية .

أما بالنسبة لما يقال عن الأحياء العشوائية كبيئة للتطرف الإسلامى فلا بد من ملاحظة التالى : إن مفهوم الأحياء العشوائية مفهوم غامض .

أنه كان موجوداً أيام الرسول عليه السلام . فوجدنا مهندسين يتحولون إلى نقاشين ومحامين يعملون كباعة روائع أمام المساجد وأطباء يذهبون للعمل فى أعمال يدوية بسيطة . واشتد النزوع نحو كون الحركة الإسلامية الراديكالية كمسبب لبطالة العمل غير المؤهل له مع الجهاد رغم عدم تكفيرهم للمجتمع ككل واقتصار التكفير على الضاكم . ولكن هذا النزوع اشتهد مع الجهاد بسبب مفهومهم عن الجهاد والمال الحلال وتصورهم أن أموال الدولة يختلط بها الربا وبالتالي فهى حرام .

ومن المثير للملاحظة أن البطالة المباشرة لم تعد سبباً من الأسباب الرئيسية لدى الكثير من المتهمين فى التنظيمات الرئيسية خلال الثمانينيات كالجهاد والجماعة الإسلامية . بل كانت البطالة المقنعة هى البيئة التى تحولوا فيها إلى إسلاميين راديكاليين . كما نلاحظ أن نمو التعاطف مع الجماعات الرئيسية أو مع التيار العام الراديكالى يحدث بشكل أكثر سرعة وكثافة فى بيئة البطالة المقنعة دون غيرها من الأنواع الأخرى للبطالة . ففى دواوين الوظائف الحكومية والمدارس وهيئات القطاع العام نجد نمواً لأفكار التطرف بين العاملين .

وليس صحيحاً أميريقياً بأن الأحياء العشوائية هي تجسيد للفقر في مصر . ففي هذه الأحياء أثرياء بشكل غريب وفقراء بشكل ساحق . إن الأحياء العشوائية هي في الحقيقة تعبير عن ظاهرة تريفيف المدينة . ومشكلة الأحياء العشوائية في مصر في علاقتها بالتطرف الإسلامي لاتأتي من كونها مسبباً للتطرف ولكن من كونها في المقام الأول بعيدة عن سيطرة الحاكم وخدمات الأمن العام . الأمر الذي أدى بسهولة لتجمع العناصر المتطرفة بالحركة في هذه المناطق واختلاطهم مع عناصر تقع تحت طائلة القانون الجنائي المصري . وقد ظهر ذلك جلياً في الصعيد والجزيرة .

وربط الأحياء العشوائية بالجماعات الإسلامية كسبب لنمو هذه الجماعات له قيمة تفسيرية محدودة حيث إن ذلك الربط لايفسر ذلك الانغماس العميق لأفراد من الطبقة البرجوازية القاطنين في المدن عبر محافظات مصر في النشاط الإسلامي الراديكالي . كما أن هذا القول هو استمرار للمقولات الليبرالية الكلاسيكية بأن الهوية محكومة بشكل حاسم بالظروف المعيشية للفرد . ويبدو من البحث الأميريقي أيضاً أن هذه المقولات لتفسر نزوع أعداد كبيرة من الأغنياء إلى التعاطف مع

التيار الإسلامي سواء المعتدل منه أو الراديكالي .

*** الفرضية الخامسة :** إن الحركة الإسلامية هي تعبير آخر لنفس مفردات خطاب السلطة والأيدولوجية الرسمية في مصر . وأنه في نشأتها كانت وربما لازالت أداة من أدوات السلطة للسيطرة والاختراق السياسيين . وهناك من الكتاب من يفترض افتراضاً مدعماً بشواهد أميريكية بأن النظام السياسي يرى منفعة كبرى في الحركة الإسلامية . فالدولة في لحظتها التاريخية الحالية من حيث تحولها إلى الخصخصة وإلى الاقتصاد في تقديم الخدمات العامة الاجتماعية ترى في الحركة الإسلامية بتوجيهها الخدمات فرصة لأن تقوم بتقديم نفس الخدمات . بعبارة أخرى إن الحركة الإسلامية كتوجه خدماتي شعبي تخدم النظام في منع حالة الحرمان من الخدمات من التوسع بين أفراد الفئات الوسطى في المجتمع وذلك لما لهذه الحالة من آثار في تهينة مناخ ثوري انقلابي ضد النظام .

**** مما لا شك فيه أن الحركة الإسلامية المعاصرة وهي التي بدأت منذ السبعينيات تعتبر سلوك السلطة السياسية في عصر الرئيس الراحل محمد أنور السادات مصدراً هاماً**

لاتبعاها الحركي . إن دور السلطة السياسية في تفعيل الحركة الإسلامية في بداية السبعينيات هو أمر لا شك فيه وثابت أميريقياً . ولكن هذا القول لايعنى أن تطور الحركة وانقسامها إلى فرق وجماعات ونزوع بعضها إلى العنف كان رهناً بإرادة السلطة السياسية . أي أنه من السلامة القول بأن السلطة السياسية وبصفة خاصة في جانبها الأمني كانت حتى مؤخراً لا ترى في الأفكار في حد ذاتها خطراً ، وإنما تشعر بخطر عندما تحول هذه الأفكار إلى سلوك مضاد للأمن واستقرار وهده الأوضاع . الأمر الذي أعطى مساحة كبيرة لأفكار الحركة للانتشار ، ومن ناحية أخرى خلق فرصاً للاتفاق بين أطراف من الحركة وسلطات الأمن وخاصة في الحليات . فقد أثبتت الأحداث أن هناك اتفاقات عقدت بين سلطات الأمن وبعض الجماعات وعلى وجه الخصوص في الصعيد تدور حول السماح لهذه الجماعات بالتواجد الفكري والسلوكي غير الضار بالأمن العام في مقابل عدم تهديد الأمن العام وهده الأوضاع . وقد ساعدت عوامل بيئية في أوضاع الصعيد على عمل هذه الاتفاقات ، حيث لوحظ على سبيل المثال أن عدداً لا بأس به من قيادات الجماعات في هذه المناطق من أبناء عائلات هامة ،

تخطيط الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر

هذا بالإضافة إلى أن سياسة الدولة في تعيين رموز السلطة من رجال بوليس وقضاة ونيابة وكبار موظفي الإدارة المحلية في هذه المناطق من أبنائها ساعدت على إيجاد أرضية للتفاهم بين الدولة وبعض هذه الجماعات .

بعبارة أخرى إذا كان نمو الحركة لم يكن رهناً لإرادة السلطة بعكس نشأتها إلا أن علاقة الحركة بالنظام السياسي كانت عرضة في كثير من الأحيان لمحاولات التطويق المتبادل . وهذه المحاولات بصرف النظر عن نجاح بعضها وفشل البعض الآخر كان لا يمكن أن يتم إلا في سياق من الخطاب الرسمي الذي يخدم هذه المحاولات . إلا أنه يلاحظ على خطاب السلطة الرسمي والدعائي أن المفردات الدينية المستخدمة هي من قبيل إغراء بعض هذه الجماعات على الدخول في عملية التطويق وليس من قبيل تأكيد خطاب هذه الجماعات .

وقد أثبتت بحوث مركزنا بأن منطق التطويق قائم على تبادل المنفعة بين بعض أجنحة السلطة السياسية وبعض الجماعات والاتجاهات الإسلامية . إلا أن القول بمقولة التطويق المتبادل لا تنفي العداء الأصـبـل بين الطرفين أو البشك المتبادل . فكان العنف في هذا الإطار له وظيفة تأكيد قوة كل منهما في

مواجهة الآخر من ناحية وفي رسم حدود التفاعل ومجالاته من ناحية أخرى . في هذا الإطار يبرز صدق المقولات القائلة بدور الحركة في منع حالة الصرمان من الخدمات ، نتيجة لسياسات الدولة في الإصلاح الاقتصادي ، من الانتشار بين أفراد الطبقات المتوسطة .

ولم تتوقف عملية التطويق المتبادل جزئياً إلا عندما اتجهت الجماعة الإسلامية بقيادة الشيخ عمر عبد الرحمن إلى إيذاء الدولة في مواردها الاستراتيجية من العملة الصعبة . الأمر الذي جعل الدولة تنتهج منهجاً جديداً من العنف يهدف إلى الإزالة وليس إلى التجميع كما كان في السابق . وهذا المنهج الجديد ، يلاحظ عليه ، عدم الشمول في مواجهة كل الجماعات ، بل فقط في مواجهة جماعات بعينها . الأمر الذي يعطى الانطبـاع بأن منهج التطويق لازال قائماً .

ثانياً : ديناميات الحركة الإسلامية :

تعتبر الحركة الإسلامية بصفة عامة واحدة من أقدم ثلاث حركات سياسية ظهرت في مصر الحديثة . فإلى جانبها توجد الحركة الليبرالية والتي مثلها حزب الوفد في معظم الوقت والحركة القومية المصرية والتي

توالى على تمثيلها أحزاب عدة مثل الحزب الوطني القديم ومصر الفتاة وحالياً النظام الحاكم وهذا منذ ١٩٥٢ . وهذا القول لا ينفي ما أصاب هذه الحركات من تطوير للرؤى والمواقف . فالحركة الإسلامية تطورت إلى جماعات وفرق يقوم بعضها بتكفير المجتمع والدولة ، والصركة الليبرالية تطورت إلى جماعات يرى بعضها مصلحة وفائدة في إعادة إحياء خط الأحرار الدستوريين القائم على محورية رجال الأعمال والخصخصة في الحياة العامة وتعميق الاتصال بالغرب ، وحركة القومية المصرية تطورت إلى رؤية عربية لأمن مصر الوطني وحلم للزعامة العربية واتصال أعمق مع دول الخليج .

والحركة الإسلامية كما هي قائمة في الوقت الحاضر تعبر وبذقة عن كل من يؤمن بضرورة تطبيق الشريعة الإسلامية ويعمل من أجلها سواء من خلال النظام السياسي أو في مواجهته بشكل تنظيمي ما . اعتماداً على الجزء الأول من هذا المقال فإننا لا يمكن أن نقصر الحركة الإسلامية على تلك الفرق والجماعات غير المعترف بها قانوناً . ذلك لأن هناك من التنظيمات ما هو معترف به قانوناً وربما جزء من النظام السياسي

وتعمل من أجل تطبيق الشريعة الإسلامية . ومن أمثلة ذلك حزب العمل وجمعية دعوة الحق والأزهر وأشكال تنظيمية داخل الحزب الوطني .

وتتصف الحركة الإسلامية بصرف النظر عن تفرق جماعاتها ورؤى التنظيمات بها بالصفات الثلاث العامة التالية :

١ - إنها تعبر عن خطاب ديني في مواجهة واقع يعتبر من وجهة نظرهم غير ديني . ومعيارهم في ذلك تطبيق الشريعة الإسلامية بشكل إيجابى بمعنى موافقة الواقع مع النصوص والأحكام الإسلامية وليس بشكل سلبي بمعنى عدم تعارض الواقع مع النصوص والأحكام الإسلامية .

٢ - إنها تعبر عن نزعة عميقة من المحافظة CONSERVATISM . بمعنى أنها قائمة على مجموعة من القيم مثل أهمية الأسرة واتباع التقاليد الدينية وخاصة السنية منها والشك العميق في القيم الأخلاقية للحضارة الغربية الحديثة والاحترام العام لقيم التراتيبية في الحياة والعمل . في هذا الإطار من المحافظة ينظر للأفكار في معزل ولو نسبى عن التطورات المادية .

٣ - إنها تعبر عن رؤية جماعية

COLLECTIVE بمعنى أن الفرد لا تتحقق هويته إلا في إطار جماعة وهذه الجماعة لا تتحقق إلا في إطار ثقافة وهذه الثقافة لا تتحقق إلا في إطار الاختلاف مع ثقافات أخرى .

هذه الصفات الثلاث العامة هي صفات الحركة الإسلامية كتوجه أيديولوجي تنظيمي وليس كتوجه سلوكي ضد أوضاع ما يراه تغييرها . حيث نلاحظ أن بعض فرقها الفارقة في المحافظة يمكن لها أن تنتهج منهجاً راديكالياً في السلوك ضد النظام السياسي أو أوضاع يراه تغييرها كما هو الحال في بعض الجماعات الإسلامية أو الإخوان المسلمين في كثير من الأحيان . كما يمكن لبعض أجنحة الحركة أن تنهج نهجاً محافظاً في السلوك كما هو الحال في مؤسسة الأزهر وبعض مؤسسات الدولة الدينية كالجمعية الشرعية للعاملين بالكتاب والسنة . والفرق بين السلوك الراديكالي والسلوك المحافظ ليس فقط في استخدام العنف ضد النظام السياسي ولكن وربما بشكل أكثر أهمية في الدعوة للتغيير الجذري للواقع حتى ولو كان على مراحل . ربما كان هذا هو السبب لدى الكثير من المراقبين للنظر إلى الإخوان

والجماعات باعتبارهم يمثلون فئة واحدة . إن السلوك المحافظ يهتم بمغالبة الواقع والدعوة لذلك وليس بتغييره .

والفرقة المفهومية بين مغالبة الواقع وتغيير الواقع هي تفرقة هامة تسمح لنا بفهم الديناميات الأيديولوجية لانتشار الجماعات الراديكالية من خلال عمليات انشطارية . فيوماً نسمع عن جماعة جديدة تحت اسم جديد . ونلاحظ أن هذا الانتشار الانشطاري يقابله ثبات نسبي في العدد والتركيب التنظيمي وإيديولوجيات جماعات الإسلام المحافظ . فمنطق تغيير الواقع يستدعي إعادة مستمرة لتعريف الواقع وتوصيفه وتحديد الأساليب الفعالة في إحداث التغيير ، هذا بعكس منطق مغالبة الواقع الذي يتسم بثبات نسبي في تعريف الواقع وتوصيفه . وهكذا تتوالد الجماعات الإسلامية إذا اعتمدت منهج تغيير الواقع بسبب عملية إعادة التعريف المستمرة بينما تستمر بشكل ثابت نسبياً الجماعات والفرق التي تعتمد على النظرة السلوكية المحافظة للواقع .

وهذه التفرقة من السهل إثباتها أمبريقياً بتحليل ديناميات انشطارات هامة بسبب الاختلاف أساساً حول

تحطيم الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر

ومن التحليل السابق يمكن استنباط رؤية لديناميات الدخول إلى الجماعة الراديكالية سلوكياً . حيث لاحظنا أن هناك من يدخل جماعة أكثر راديكالية من جماعة أقل راديكالية بل وهناك من يدخل إليها من جماعة محافظة سلوكياً . وربما توجد الإجابة على ذلك في طبيعة منطق المغالبة الدينية للواقع . فهذا المنطق هو في الأساس منطق سنى أصيل لا اختلاف عليه عند الكثير من الفقهاء . ولكنه أيضاً منطق له حدوده يفقد معناه ومغزاه عند تجاوز هذه الحدود ويعطى ذاته لمنطق راديكالى إسلامى أو يتدهور إلى سلبية مطلقة . وحدود هذا المنطق تتمثل في استمرار الفصل النسبى بين المستجدات المادية والشعور . والشعور هنا ليس تعبيراً نفسياً بحتاً بل مصطلح ثقافى أنثروبولوجى يشير إلى نظام من المعرفة والفهم قائم على تعريف وتحليل العالم الخارجى من منظور الذات المدركة للعقل الجمعى للجماعة . اعتماداً على المنطق . سار الفقه السنى التقليدى على تقديم حماية الأمة الإسلامية من الفتنة على كل ما عداها من التزامات وواجبات .

فمغالبة الواقع كاستراتيجية إسلامية محافظة تهدف أساساً إلى منع قيام الفتنة ، وذلك لما فى الفتنة من ضرر أكيد لتماسك وبقاء الأمة .

انفجارها إلا وجود تنظيم حديدى بقيادة شركى مصطفى هذا بالإضافة إلى ما اتسم به من كاريزيمة . وكان غيابه بعد ذلك وتفكك التنظيم بيئة صالحة للانشطار فى التحقيق . وهذا السيناريو حدث بالنسبة لتنظيم الجهاد ١٩٨١ .

والتحليل السابق يعطى لنا رؤية لآليات الخروج من الجماعة الإسلامية ذات السلوك الراديكالى الذى ربما يكون خروجاً لجماعة أخرى أكثر راديكالية أو خروجاً لجماعة محافظة سلوكياً . فأبحاثنا فى المركز أثبتت أمبريقياً بأن هناك من يخرج من الجماعة الراديكالية إلى جماعة إما أقل راديكالية أو جماعة محافظة سلوكياً فهناك من خرج من الجماعات الراديكالية لينضم للإخوان المسلمين وهم أقل راديكالية من الجهاد والجماعة الإسلامية وغيرها من الجماعات العنيفة الأخرى ، بل هناك من خرج من الجماعة الإسلامية والجهاد للانضمام للطرق الصوفية والجماعات المنسحبة ، وهى تلك الجماعات التى تهتم بمغالبة الواقع عن طريق تنمية الحس الشعورى الإسلامى لدى الفرد كجماعة الدعوة والتبليغ أو الغراموية وهناك أخيراً من خرج متسربلاً إلى الحياة العامة مكتفياً بذاته محافظاً عليها دون الانضمام لأى جماعة .

توصيف الواقع وكيفية التعامل معه . ولا يجب أن ننسى أن ظهور سيد قطب بافكاره الراديكالية كان يمثل انشطاراً عن جماعة الإخوان وكذلك نلاحظ أن حركة التكفير والهجرة قد تطورت بشكل انشطارى نحو التوقف والتبين وكذلك الجماعة الإسلامية بقيادة عمر عبد الرحمن فهى أصلاً انشطاراً من الجماعة الإخوانية خلال السبعينيات هذا فضلاً عن أن جماعة عمر عبد الرحمن انشطرت منها جماعة الشوقيين ، أما بشأن الجهاد فربما هى أكثر الجماعات تعرضاً للانشطار رغم استمرار الكثير من الجماعات المنشطرة فى استخدام اسم الجهاد كعنوان للتنظيم .

والقول بذلك لا يعنى أن العوامل البيئية المختلفة كالأوضاع الاقتصادية والجغرافية والعائلية والتعليمية ليس لها دور فى إحداث الانشطار . ولكن ينصب دورها فى المقام الأول فى تعاضيد CONSOLIDATION الانشطار وتخليق البيئة المسهلة له والحفاظة له بعد حدوثه . كذلك الأمر بالنسبة للعوامل التنظيمية فى الجماعات . فهى عوامل بسيطة وليست خالقة . فنلاحظ مثلاً أن تنظيم جماعة المسلمين والمعروف بالتكفير والهجرة كان يعانى من حالات انشطارية كامنة لم يمنع من

وهذه الاستراتيجية تقوم على مبدئين معرفيين . أولهما ، عدم تبعية الشعور (كما تم تعريفه عاليه) تبعية مطلقة للمستجدات المادية ، بمعنى أن الشعور يتغير بالضرورة بتغير المستجدات المادية وبالتالي لا يكون الشعور في وضع معرفي يسمح له بالتأثير على هذه المستجدات المادية ، وثانيهما ، تماسك الشعور رغم ضغوط المستجدات المادية ، بمعنى عدم السماح للشعور بالتطرف في رد الفعل تجاه المستجدات المادية والتحليل الحفري- ARCHIOLOGI- CAL ANALYSIS السني يوضح بجلاء هذين المبدئين المعرفيين . كما يلاحظ وجود هذين المبدئين في خطاب الجماعات الإسلامية المنشوبة ، بل وفي خطاب التيار المحافظ للأزهر . وتاريخياً ، يلاحظ هذا التوجه على رد الفعل للعقل الجمعي السني في مواجهة هجمات التحديث المتتالية على مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر . الأمر الذي ترك لنا شيئاً فريداً في أسلوب التعامل الجمعي مع قضايا التحديث

والعلاقة بين الشعور والمستجدات المادية ألا وهو عدم الحسم التاريخي للقضايا والتوفيق التاريخي للمبادئ المتعارضة والمتناقضة في الفعل والحياة ، وهذا ربما يفسر انثروبولوجياً لماذا يعاد طرح نفس القضايا الفكرية والحركية في ثقافتنا طوال القرنين الماضيين .

هكذا يمكن القول بأن الفرد يصبح أكثر استعداداً للخروج من منطق مغالبة الواقع إلى منطق تغيير الواقع وبالتالي من انتهاج السلوك المحافظ إلى السلوك الراديكالي عندما يفضل الشعور في تفسير وفهم تطويع المستجدات المادية . ومثال ذلك واضح بجلاء في ذلك السؤال الكبير الذي دار بين الإخوان المسلمين في السجون المصرية خلال فترات التعذيب في عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر : هل من يعذب مسلماً بهذا الشكل العنيف والقاسي يمكن أن يصنف على أنه مسلم ؟ وأيضا يظهر في خطاب الجهاد والجماعة الإسلامية بخصوص العذر بالجهل من ناحية والكثير من سياسات الدولة في المجالين الداخلي

و الخارجي ، من ناحية أخرى . وبصفة عامة نجد وفق دراستنا الأمبريقية أن الاستعداد لفشل الشعور لفهم وتفسير وتطويع المستجدات المادية يوجد أكثر بين المهاجرين الجدد للمدينة وبين موظفي الدولة والحكومة وخاصة في المحليات حيث اتضح أن عامل ارتفاع المهارة الفنية والمعرفية لهو عامل هام في تأكيد استمرار الفرد داخل نطاق منطق مغالبة الواقع . وهذا القول لا يعني أن كل من لديه مهارة عالية من الناحية الفنية والمعرفية لا ينضم للحركة الإسلامية الراديكالية . فالدراسات الأمبريقية تظهر لنا أن هناك من لديه المهارة ومنضم للحركة . ولكن هذا القول يعني فقط أن هناك استعداداً أكبر لدى منخضى المهارة للانضمام وأن المنضم ولديه مهارة عليا لديه استعداد أكبر للخروج من الراديكالية إلى المحافظة .

في نهاية هذا المقال يمكن القول بأن أي سياسة تجاه جماعات الراديكالية الإسلامية لابد وأن تهدف إلى تجنب الدخول إليها من ناحية وتسهيل الخروج منها إلى اتباع منطق مغالبة الواقع المحافظ . ■



تخطيط الوهم حول الحركة الإسلامية

عبد المنعم سعيد

باحث في مركز الدراسات السياسية
والاستراتيجية بالأهرام .

البطالة... إلخ في المدى المنظور على الأقل. ولعل شيبوع مثل هذه التحليلات أدى إلى مزيد من الشلل في مواجهة الظاهرة نتيجة القصور في فهم أسبابها الحقيقية.

وربما كان توجه د. عودة إلى اعتبار الحركة «كتوجه إيديولوجي تنظيمي وليس كتوجه سلوكي» يصل بنا إلى نوع من التعريف «السياسي» للقضية، ومن ثم فإن بدايتها تكمن في الأدوات «السياسية» وليس الاقتصادية أو الاجتماعية كما ذهب أغلب المحللين للظاهرة. وربما كان أهم ما عرض د. عودة - دعوته إلى التمييز ما بين اتجاهي «مغالية الواقع» و «تفسير الواقع» داخل الحركة الإسلامية بخرج بنا عن الاتجاه الشائع أيضاً الذي يذهب إلى

والدولية، ومن ثم فإن المقال ينتمي إلى تلك النوعية من الدراسات التي تقدم نتائج وخلاصة أبحاث أخرى مفصلة تم إجراؤها في السابق .

لعل هذه هي المرة الأولى التي تتم فيها مثل تلك المراجعة النقدية «للحكمة الذائفة» Convention wisdom عن الجماعات الإسلامية ونشاطها. وهي بادرة خير ودعوة لإعادة فرض الظاهرة من جديد لأن ما هو شائع في الحقيقة، فضلاً عن قصوره المعرفي، - كما أوضح د. عودة - فإنه لا يعطينا أية فرصة للمعالجة السياسية للظاهرة. فليس من المتوقع أن يعاد بحث القومية العربية من جديد، أو تحسين الظروف الاقتصادية والاجتماعية، أو النكوص عن الحداثة، أو القضاء على

في مقالة جهاد عودة حول «تخطيط الوهم حول الحركة الإسلامية في مصر...» من المقالات الهامة حول تحليل الظاهرة الإسلامية وما لإزمها من عنف وإرهاب خلال الفترة الأخيرة. وتتبع أهميتها من أنها لم تستسلم للمنطق الشائع حول تحليل الظاهرة ومعرفة أسبابها ومكوناتها. وهنا فإن المؤلف يرفض إسناد الظاهرة إلى «سقوط منظومة القومية العربية»، أو إلى «تدهور الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية»، أو إلى «صدمة الحداثة» أو إلى «البطالة»، أو إلى «خطاب السلطة والإيديولوجية الرسمية في مصر». هذا الرفض يستند إلى مجموعة من البحوث «الأمبيريقية» التي أجراها مركز دراسات التنمية السياسية



الأردنية.

٣ - القوى الشعبية الإسلامية
والتي تستند في أغلبها إلى
شخصيات كاريزمية دينية حصلت
على استقلالها الذاتي عن مؤسسة
الأزهر أو خارجها من خلال قدراتها
الخطابية و «التحريضية» أحياناً،
سواء في الجوامع أو في أجهزة
الإعلام المختلفة (الشيخ المصلاوي،
الشيخ الشعراوي، عمر عبد الكافي...
(إلخ).

٤ - القوى الراديكالية النازعة إلى
التغيير العنيف للمجتمع والدولة مثل
جماعات الجهاد، الجماعة الإسلامية،
الشوقيون ... إلخ هؤلاء بينهم
تناقضات عدة وانشطارات متعددة
نجمت أساساً من نزوعها المستمر
إلى تغيير تعريفها للواقع كما ذهب
دعودة.

إن هذه التجزئة للظاهرة تسمح
بشكل أكثر واقعية بالتعامل معها من
حيث تحديد التحالفات والمناطق
المفصلية لعزل بعضها ومحاصرتها

نوع من وحدانية الظاهرة وعدم
قابليتها للتفكيك والتجزئة وهو يجعل
من مواجهتها عملية مستحيلة لأنها
يمكن أن تصل إلى الجواهر الديني
لها، وتحول المواجهة من طبيعتها
«السياسية» إلى مواجهة اجتماعية
يحدث فيها التصادم مع الثقافة
العامة للمجتمع.

والواقع أنه يمكن تجزئة الحركة
الإسلامية في مصر إلى القوى
التالية:

١ - القوى الرسمية متمثلة في
الأزهر وجهان الإفتاء، وهي قوى
محافظة في أغلبها من حيث التوجه
الفكري والفلسفي، وهي داخلة في
اتجاه تطبيق الشريعة ولكن من خلال
الدولة والتحالف معها.

٢ - قوى الإخوان المسلمين ولهم
مشروعيتهم التاريخية في حمل لواء
«الدعوة» وامتداداتهم الدولية، وهم
قاسبلون بالدخول في «اللعبة
السياسية» كما حدث في انتخابات
١٩٨٧، ١٩٨٤ وفي الانتخابات

وتضييق تأثيرها في المجتمع . وقد
كان للدكتور عودة أن يذهب في هذا
الاتجاه ويحدد كيفية التعامل مع
الحركة الإسلامية كما وعد في بداية
المقال، ولكنه لم يفعل. وربما كان ذلك
راجعاً إلى رغبته في توسيع الحوار
حول الظاهرة قبل اللجوء في وضع
الالتباسات اللازمة للتعامل معها.
كذلك فقد كان حرياً بالدكتور
عودة - خاصة وقد اختار أن يجعل
خطابه يتميز بقدر عالٍ من اليقين
والصمم والقطع - أن يعطى القراء
فكرة موجزة عن الأبحاث الأمبريقية
التي استند إليها، خاصة أنني أعطى
«الأمبريقية» في البحث نوعاً من
معاني الكتب المقدسة، رغم ما هو
معروف عن كل أنواع البحث
«الأمبريقي» من قصور وتحفظات.

على أي الأحوال فإن محاولة د.
عودة جديرة بالتأمل، هي تتصف
بالجرأة في واقع فكري زاد فيه
النزوع إلى التقليد والاعتماد على
الحكم الزالقي في التحليل والبحث ■

الفـر ب فـى رؤـية الحـركة

كيف ترى الحركة الإسلامية الراديكالية المصرية الآخر الغربى الآن ؟

هنا أحد الباحثين المنتمين لهذه الحركة يقدم رؤية معبرة عن هذا الفصل نحو هذا الآخر الغربى ، نحن إن كنا لا نتبناها لكننا وتمشياً مع محاولة إثارة حوار حقيقى مع من يستحق الحوار من أصحاب « الفكر » نجد لزماً علينا إفساح هذه المساحة لهذه المحاولة الجادة .

لوحة للفنانة جاذبية سرى



الإسلامية المصرية

إبراهيم البيومي غانم

باحث في العلوم السياسية بالمركز القومي
للبحوث الاجتماعية بمصر

والدولة بصفة عامة . ونرى أيضا أن الحركة الإسلامية نفسها قد أسهمت بنصيب في سيادة التصور المختزل عن رؤيتها للغرب ، وذلك بتقصيرها في القيام بتأصيل نظرتها للعالم المحيط بها ، بما فيه « الآخر » الغربي . ولكن النصيب الأكبر قد أسهم به المفكرون والباحثون والكتاب الذين هم على خلاف مع الحركة الإسلامية ، أيًا كان نوع هذا الخلاف .

والهدف الأساسي من هذا المقال هو الوقوف على مدلول مصطلح « الغرب » بأبعاده المختلفة ، وتحليل مكوناته التي تدركها « الحركة الإسلامية المصرية » وعلى ذلك فإن تناول « الرؤية الغربية » للحركة يخرج عن حدود هذا الهدف . وإن كان من العسير فصل الرؤيتين عن بعضهما البعض فصلاً تاماً ، إذ أن تصور كل طرف عن الطرف الآخر لابد أن يعكس التصور المقابل لدى هذا « الطرف الآخر » عن الطرف الأول . وكل ما نود قوله بهذا الخصوص هو أن « الرؤية الغربية » للحركة الإسلامية تشكل موضوع بحث قائما

ومعطياته الواقعية وإحتمالاته المستقبلية . ولكن التصور السائد لدى جمهور الكتاب والباحثين - المحليين والأجانب - فيما يتعلق برؤية « الحركة الإسلامية » للغرب ، وإدراكها له بصفة عامة ، هو تصور يميل إلى « الاختزال » أو « التجزئة » و « التشويه » وذلك من خلال تأكيد أحكام مسبقة ، وانطباعات ذاتية ، يتم إضفاء الصفة العلمية عليها .

فالشائع لدى دارسي الحركة من زاوية علاقتها بالغرب : هو أن رؤيتها له « ساذجة » و « جبرئية » و « ظاهرية » و « غير فاهمة للمسألة الغربية » وأنها تدور في فراغ الرقش، والعداء ، والرغبة الحمومة في الصدام مع « الغرب » بهدف نفيه ، أو الانتقام منه والقضاء عليه إن وجدت إلى ذلك سبيلاً .

ونحن نرى غير هذا ، ونذهب إلى أن الحركة الإسلامية لها رؤية مركبة وشاملة للغرب ، وإن لم تكن مصاغة صياغة نظرية كاملة أو محكمة . كما أن لها إزاه مواقف متعددة المستويات، ومتطورة بتطور الأوضاع والظروف السياسية والاجتماعية ،

فيمثل « الغرب » بكل أبعاده - إشكالية كبرى تواجه الحركة الإسلامية المعاصرة أينما وجدت ، وأسباب ذلك كثيرة ومتشعبة ، وأغلبها له طابع ثنائي يجعل كلاً من « الغرب » و « الحركة الإسلامية » ضدين لا يجتمعان .

والإشكالية - في جوهرها - بين الطرفين ليست جديدة ، بل هي امتداد لتراث العلاقة التصادفية بين كل من الحضارة الإسلامية ، والحضارة الغربية ، وهذا التدافع منذ من سنن الله في خلقه ، لكي تستمر الحياة وتتجدد قال تعالى : [ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض ولكن الله ذو فضل على العالمين] [البقرة - من الآية ٢٥١] .

ومن منظور علاقة « الأنا » بـ « الآخر » فإن علاقة الحركة الإسلامية بالآخر بصفة عامة - ويكيبرهم - الآخر الغربي - بصفة خاصة - تشهد اهتماماً مطرداً في طرحها بمختلف أبعادها الفلسفية والفكرية ، والثقافية والسياسية ويمكن القول : إنها صارت موضوع بحث مكثف ضمن إطار شامل له جذوره التاريخية :



والجهاد « لإخلاء العالم من الفساد »
ولتكون كلمة الله هي العليا ، ويكون
الدين كله لله .

وللإخوان المسلمين السبق في
إعادة إحياء تلك المفاهيم والمناداة بها
والتأكيد عليها ، وذلك منذ تأسيسها
في أواخر العشرينيات . يقول الإمام
حسن البنا : « إن القرآن الكريم يقيم
للمسلمين أوصياء على البشرية
القاصرة ، ويعطيهم حق الهيمنة
والسيادة على الدنيا لخدمة هذه
الوصاية النبيلة ، وإن فذلک من
شأننا لا من شأن الغرب ، ولندنية
الإسلام لا لدنية المادة » (١) ويقول : «
أما العالمية ، أو الإنسانية فهي هدفنا
الأسمي ، وشايتنا العظمى ، وختام
الحلقات في سلسلة الإصلاح » (٢) .

ولكل من « الجهاد » و « الجماعة
الإسلامية » أقوال متشابهة حول هذا
للعنى . فجماعة الجهاد تجعل أول
خصائصها « أنها حركة عقائدية
تؤمن بالله ، وتكفر بالطاغوت ،
وتسعى إلى تحقيق ذلك في الواقع
بكل الوسائل المشروعة ، بما في ذلك
جهاد طواغيت الأرض حتى تسلم أو
تزول » وأنها حركة عالمية تدعو إلى
تكميم الإسلام في العالمين » (٣) .
وتقول « الجماعة الإسلامية » : « إننا
كمسلمين مأمورين بتحقيق سيادة
شرع الله على أرض الله وعلى خلق

سجل التاريخ » ، كما أن أحداث الواقع
المعاصر ومعطياته تضطرها إلى
الاهتمام الشديد « بالغرب » في
مختلف أبعاده .

إن « العقيدة » و « التاريخ » و
« الواقع » ، لا يغيب أى منها عن وعى
الجماعات الثلاث ، وهي تصور
رؤيتها حول الغرب ، وإن كانت كل
جماعة تختلف عن الأخرى في الفهم ،
والاجتهاد ، والاستنباط ، وفي اتخاذ
المواقف العملية . وفيما يلي سوف
نتناول بقليل من التفصيل « الأصل
العقيدى » أما شواهد التاريخ ،
وضغوط الواقع فسوف يتم تناولها
في سياق تحليلنا لأبعاد الغرب في
رؤية الحركة .

الأصل العقيدى :

فلنا إن الحركة الإسلامية تؤسس
رؤيتها للعالم - والغرب جزء منه -
على أصل عقيدى دينى . وثمة أربعة
مفاهيم أساسية تقوم بالدور الأكبر
في صياغة تلك الرؤية ، وهذه المفاهيم
هي : عالمية الرسالة الإسلامية ،
ووحدة الإنسانية والجهاد ، وقيادة
العالم .

إن تحليل تلك المفاهيم الأربعة في
وثائق وكتابات الحركة الإسلامية
المصرية - موضع اهتمام هذا البحث
- يؤكد لنا أن الغرب في رؤيتها
مرشح لأن يكون موضوع فعل ،
وساحة عمل ، وميداناً لنشر الدعوة

بذاته ، وليس بوسعنا أن نتناوله
ضمن حدود موضوع هذا البحث أو
الهدف منه .

١ - فى أصول رؤية

الحركة الإسلامية للغرب

تؤسس الحركة الإسلامية رؤيتها
للغرب على أساس عقيدى « دينى »
وذلك في إطار فهمها للإسلام
كمنهج كامل ، تنبثق منه رؤية شاملة
للكون ، والحياة ، والإنسان ، والعالم .
والغرب ضمن هذه الرؤية الشاملة
المنبثقة من الإسلام ليس إلا جزءاً من
كل هو « العالم » ، ومن ثم فإنها عندما
تنظر إليه تخضعه - شأنه شأن غيره
- للمبادئ والمعايير والأحكام
المستمدة من التصور الإسلامى .
وتتخذ من وقائع التاريخ ، ومن سجل
العلاقات بين العالم الإسلامى
والغرب ، مصدراً لاستحضار الأدلة
والشواهد التى تثبت بها صدق
رؤيتها ، وسلامة موقفها من مختلف
وجوه الغرب وجوانبه .

وينطبق هذا الكلام على الجماعات
الثلاث الرئيسية التى تشكل خريطة
الحركة الإسلامية المصرية وهي
« الإخوان » ، والجهاد ، والجماعة
الإسلامية « فهي تؤسس رؤيتها
للغرب على أصول عقيدية ، وتعتمد
في شرحها وبيانها لتلك الرؤية على »

الله ، والا ندع أى طائفة على وجه الأرض تحكم الناس بغير شرع الله ، فمن أبى ذلك ورفض الإنعان قائلناه ، يقولون هذه وصاية منكم على البشرية ، نقول : هذه وصاية شرع الله ودينه على أرضه وخلقه ، ونحن مأمورون بتحقيقها لصالح البشرية ، بوصفنا خير أمة أخرجت للناس»^(٤).

وأقل ما تتضمنه الاقتباسات السابقة ذكرها - ولها أشياء كثيرة فى وثائق الحركة - هو رفض زعامة الغرب للعالم ، ومنازعته عليها حتى تعود إلى الأمة الإسلامية .

٢ - أبعاد الغرب

فى رؤية الحركة :

لا تهتم الحركة الإسلامية كثيراً بتحديد ما هو « الغرب » جغرافياً ، وإن كان لا يغيب عنها أن أوروبا هى الوطن الأصلي لهذا الغرب ، وأن أمريكا امتداد له . وإن الشرق الشيوعى (سابقاً) والغرب الرأسمالى هما وجهان لعملة واحدة . فكلامها « غرب » فى التحليل الأخير.

وتكشف لنا وثائق الجماعات الثلاث « الإخوان - والجهاد - والجماعة الإسلامية » عن تغلف « الغرب » فى وعيها باعتباره مجموعة مركبة ومعقدة من الخصائص والمقومات والأبعاد الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية

والاقتصادية والعسكرية والدينية . ولكن أبرز أبعاد مفهوم الغرب حضوراً وظهوراً فى رؤية الحركة هى الأبعاد المرتبطة به : أولاً باعتباره استعماراً مارس الاستغلال والقهر - ولا يزال - فى حق الشعوب المستضعفة ، وخاصة الشعوب الإسلامية . وثانياً باعتباره صاحب التقدم العلمى والتكنولوجى الحديث والمتطور . وثالثاً باعتباره نمطاً خاصاً فى الحياة له قيمه وعاداته وتقاليده وبنائوه الاجتماعى الخاص به . وإلى جانب ذلك تحتل العلاقة بين « الغرب » والنظم الحاكمة فى بلدان العالم الإسلامى أهمية كبيرة فى رؤية الحركة . وتكتب الجماعتان « الجهاد والجماعة الإسلامية » كثيراً حولها ، وخاصة حول علاقة مصر بالغرب والولايات المتحدة الأمريكية على نحو ما سنرى فيما بعد .

وفيما يلى نتناول أهم تلك الأبعاد التى تشكل فى مجموعها « مفهوم الغرب » فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية من واقع وثائقها وكتاباتاتها المختلفة . ولنبدأ باستعراض أهم المصطلحات والنعوت التى تصف بها الغرب وبقربنا بذكره .

١ - وصف الغرب :

تأتى كلمة « الغرب » فى كتابات الحركة الإسلامية موصوفة بمجموعة كبيرة من الصفات والنعوت التى

يتصب بعضها على سياسات الدول الغربية ومواقفها وعلاقاتها مع العالم الإسلامى ، وينصب بعضها الآخر على جوانب مختلفة من الحضارة الغربية الحديثة بمعناها الواسع . ولم نلاحظ اختلافاً بين الجماعات الثلاث « الإخوان - الجهاد - الجماعة الإسلامية » فى هذا الصدد .

فغالباً ما توصف سياسات الدول الغربية لدى كل جماعة بأنها « استعمارية » ، « دمرة » ، « حاكمة » ، « عنصرية » ، « صليبية شرسة » ، « صليبية غربية » ، « صليبية جديدة » ، « تأمرية » ، أو أنها سياسات « نهب » و « عدوان » ، و « ظلم » ، و « استكبار » تقوم بها « دول الكفر والإلحاد » أو « دول العالم النصارى » . وأحياناً ينصرف الوصف إلى « الغرب » ككل فهو « الغرب البغيض » ، « الملحد » ، « الصليبي » ، « الحاقق » ، « العدو الحضارى » . وإذا كان سياق الحديث متعلقاً بالأبعاد السياسية فغالباً ما يكون المقصود « بالغرب » هو « تحالف صليبي صهيونى استعمارى » ، إذ لا تنفك « إسرائيل والصهيونية » عن مفهوم الغرب لدى الحركة الإسلامية .

والخلاصة هى أن « الغرب » لا يحظى بأى وصف إيجابى . كما أن حضارته الحديثة لا تحظى بأى احترام فيما عدا جانبها العلمى وتحفظات كما سنرى بعد قليل .

الغرب في رؤية الحركة الإسلامية المصرية

٢ - الاستعمار

هو أول وجوه « الغرب » حضوراً في رؤية الحركة الإسلامية ، إذ لا يغيب تاريخه الطويل في إستعمار البلدان الإسلامية ، ونهب ثرواتها ، وتمزيق وحدتها ، والتآمر عليها باستمرار . كما لا تغيب عنها أشكال وأساليب الاستعمار الجديد . وأهمها التبعية السياسية والاقتصادية ، والشركات متعددة الجنسية التي تشد وثاق دول العالم الإسلامي ومجتمعاته بالغرب ومراكزه الصناعية والراسمالية الظالة .

ومن أكثر جرائم الاستعمار الغربي ذكراً ، وتنديداً بها في كتابات الحركة ووثائقها (٥) : استغلال الثروات ونهبها منذ ما يقرب من قرنين ، والتآمر على الخلافة العثمانية حتى إسقاطها وتقسيم أملاكها بعد الحرب الأولى ، وتجزئة العالم الإسلامي ، وغرس إسرائيل في قلبه وإمدادها بأسباب الحياة ، والانتحياز الدائم إلى جانبها ، وتسخير الهيئات الدولية (الأمم المتحدة) لخدمة أغراضها ، والدفاع عنها وهي تمارس العدوان وتغتصب الأرض . وأخيراً وليس آخيراً ، القيام بالعدوان العسكري المباشر على الشعوب العربية والإسلامية ، في العراق ولبنان وليبيا والبوسنة والهرسك .

ومن جهة أخرى : تنال الولايات

للمتحدة الأمريكية - بصفتها زعيمة الغرب - وحليفاتها الصهيونية ؛ النصيب الأكبر من سحق وتدنيد الحركة الإسلامية بالاستعمار ، باعتبارها وريثة الاستعمار القديم (وخاصة البريطاني والفرنسي) ، يقول الإخوان المسلمون ، « إن عدونا الأكبر المتريص بنا دائماً هو الصهيونية العنصرية الحاكمة على الإسلام والمسلمين عامة ، والعرب خاصة ، وحليفاتها الولايات المتحدة الأمريكية التي هي قمة الاستعمار الوحشي في العصر الحديث ، والتي تفضل العدو الصهيوني المتسلط على ما عداه (٦) .. وترى جماعة الجهاد إن أمريكا وإسرائيل لازالتا تعاملان مع عالمنا الإسلامي بصلف وغرور فاق كل الحدود » (٧) وتندد - دوماً - « بالتبعية المهينة للغرب الصليبي وعلى رأسه الولايات المتحدة الأمريكية » (٨) أما « الجماعة الإسلامية » فتري أن « أمريكا تريد أن تخضع منطقتنا رابعة عند أقدام الجالس في البيت الأبيض » (٩) ، ولا تشك الحركة الإسلامية لحظة واحدة في نفاق الغرب التابع من عقليته الاستعمارية ، والمتجسد في ازدواجية مواقفه تجاه دماءى حقوق الإنسان وحق تقرير المصير ، والحرية ، والشرعية الدولية . والأدلة على ذلك كثيرة ومتكررة في فلسطين ، والخليج ، والبوسنة والهرسك ، والجزائر .. إلخ .

وتؤكد الحركة - بصفة عامة - على أن الاستعمار الثقافى والغزو الفكرى هما أخطر جوانب العلاقة الاستعمارية التي يريطنها الغرب بها ، كما لا تغفل تحليلاتها عن البعد المحلى الكامن في مجتمعاتنا وهو المتمثل في « القابلية للاستعمار » حسب تعبير مالك بن نبي .

٣ - التقدم العلمى

و التكنولوجيا الغربى :

بالرغم من أن « الحركة الإسلامية » لاتبدى انبهاراً بالتقدم العلمى أو التكنولوجيا الغربية الحديثة إلا أنها تسلم بأن هذا الجانب هو من حسنات المدنية الغربية المعاصرة ، وهى لا تنكر أهمية هذا التقدم وضرورة أن يأخذ المسلمون بأسبابه حتى تتوفر لهم عناصر القوة والإمكانات المادية للترقى .

ولكن الحركة تدعو إلى الحذر ، والحيطه فى التعامل مع منجزات هذا التقدم ، ولا ترى - من حيث المبدأ - أن كل تلك المنجزات جديرة بالنقل والاقتباس .

ويوجه الإخوان - دوماً - نقدهم إلى التقدم العلمى الغربى من زوايتين : الأولى هى افتقاد التقدم إلى الإيمان بالله ، وحسن معرفته ودوام الاتصال به وانتظار الجزاء منه . والثانية هى سوء استخدام الغرب لتقدمه فى استعباد الشعوب وقهر المجتمعات

الأخرى ونهب خيراتها وانتاج أسلحة الدمار والبطش والفتك التى تتنافى مع احترام كرامة الإنسان و أميته . إن البشرية - فى نظر الإخوان - لاقت فى ظل التقدم الحديث من التعنت والشقاء والدمار أكثر مما سعت بالراحة والنعيم والسبب هو فى «افتقاد هذا التقدم إلى الضوابط الأخلاقية والقيم الروحية والإيمان بالله» (١٠) .

أما جماعة الجهاد فهى تدعو أيضاً إلى «الحد» فى التعامل مع معطيات الغرب التقنية «لأنها لم تعد تبهر عن التعامل مع مادة صماء ، بل أصبحت تركز أنماط الحياة» (١١) الغربية ذاتها .

ويمكن القول بصفة عامة إن رؤية «جماعة الجهاد» للتقدم العلمى والتقنى فى الغرب تميل إلى الحد منه والتقليل من شأنه بدرجة أكبر من ميل رؤية الإخوان المسلمين إلى ذلك ، بل إن بعض كتابات «الجهاد» تبالغ فى التقليل من شأن التفوق للمادى للغرب ومن تمكنه من عالم اليوم . فهذا - فى رأى كاتب الجهاد - «ليس إلا تمكن غواية لا يلبث أن يزول» (١٢) . ومثل هذا الرأى ينطوى على كثير من التحقير المتعمد للتفوق للمادى والعلمى والتكنولوجى الغربى .

وتأخذ هذه المسألة لدى «الجماعة الإسلامية» منحى آخر . فهى لا

تحفل كثيراً بنقد تقدم الغرب فى العلم والتكنولوجيا - مقارنة برأى الإخوان والجهاد - كما لا تبدى أى إعجاب بهذا التقدم ، وتركز - بدلاً من هذا وذاك - على ما تراه «المشكلة الأساسية» التى تعانى منها البشرية ، وهذه المشكلة - فى نظر الجماعة - ليست فى نقص الموارد ، ولا فى التخلف أو التقدم العلمى ، وليست فى اختلال صور توزيع الثروات ، أو فى غياب الديمقراطية «إن مشكلة الناس الأساسية أنهم يرفضون أن يكونوا عبيداً لله ، أو يجعلون هذه القضية» (١٣) طبقاً لتعبير الجماعة فى أهم وثائقها .

وإذا كانت الحركة الإسلامية - بصفة عامة - لها رؤيتها ورأيها بخصوص التقدم الغربى - كأحد أبرز وجوه تفوق الغرب وسيطرته - إلا أن رؤيتها لا تزال تعانى من قصور شديد فى إدراك خطورة وأهمية «العلوم الاجتماعية» الغربية، سواء بالنسبة لدورها فى حياة المجتمعات الغربية نفسها ، أو من حيث صلتها بعلاقة الهيمنة والسيطرة التى يمارسها الغرب على بقية شعوب العالم ، وفى مقبعتها الشعوب الإسلامية . إن تلك العلوم هى التى نظرت وأصلت «المركزية الغربية» وعالميتها ، وهذه للمركزية وتلك «العالمية» لا ترضاها الحركة الإسلامية ، ولا تقر بشرعيتها أو

بنفعها للبشرية .

ويرجع قصور إدراك الحركة لأهمية وخطورة العلوم الاجتماعية الغربية إلى أسباب متعددة أهمها:

(١) قلة التخصصين من أبناء الحركة فى فروع العلوم الاجتماعية المختلفة، وهذه ظاهرة عامة فى معظم الجماعات الإسلامية داخل مصر وخارجها، حيث نجد أن معظم الكوادر العلمية والفنية والفكرية هم من ذوى التخصصات العلمية (الطب والهندسة والكيمياء والرياضيات...) .

(ب) التآخر الشديد فى العلوم الاجتماعية الإسلامية وجمودها على مقولات ومناهج قديمة فات عصرها ، وقد أدت هذه الصالة إلى سيادة العلوم الاجتماعية الغربية ومناهجها ونظرياتها، حتى غلب على ظن الكثيرين - والإسلاميين منهم - أنها علوم عالمية، وصالحة لكل المجتمعات، دون أن يدركوا ما فيها من خصوصيات وتحيزات منهجية ومعرفية .

٤ - نمط الحياة

الاجتماعية الغربية:

تركز الحركة الإسلامية فى رؤيتها لنمط الحياة الغربية على نقد الجوانب الأخلاقية، والسلوكية، والقيمية، وتعتبرها من أكبر الأدلة على خواء الحضارة الغربية من داخلها، وأكبر شاهد على فشلها فى احترام الكرامة

الغرب في رؤية الحركة الإسلامية المصرية

الإنسانية وحفظها بعيداً عن الرذائل والمفاسد والنكرات والشذوذ.

إن هذا الجانب الاجتماعي للغرب يجسد - في نظر الحركة الإسلامية - أمراض الحضارة الغربية ويكشف عن سيئات أعمالها. ولعل أكثر الأمور إثارة لإزعاج الحركة في هذا الصدد هو أن مخططات تلك الأمراض الاجتماعية - بمعناها الواسع - لا تقتصر فقط على حياة مجتمعات الغرب، بل إنها تجتاح المجتمعات كلها وفي مقدمتها المجتمعات الإسلامية من خلال وسائل و أفكار كثيرة ومتنوعة مثل: «التقليد» و«التبعية» و«التغريب» و«العلمنة» و«الدعوة لتحرير المرأة» و«فصل الدين عن الدولة» و«الفرز الثقافي والفكري» الذي يساعد عليه هذا التطور الهائل في وسائل الاتصال ونقل المعلومات والأفكار والأنماط السلوكية (الاستثمار الصناعية - البيت المباشر...) ولا تفتقر الحركة المصرية - بجماعاتها الثلاث محل اهتمامنا - عن التنديد «بالتقليد» و«التبعية» للغرب، وإدانة كافة عمليات التغريب، ومؤسساته التي تقوم به وترعاها في مجتمعاتنا (التعليم، والإعلام، والفن، والأدب... إلخ). وتدرك الحركة أن نمط الحياة الاجتماعية الغربية له تأثير قسوى ومدمر على الهوية الذاتية لمجتمعاتنا ونمط حياتها، ولا يأتي هذا التأثير المدمر من الخارج فقط بل يأتي أيضاً من الداخل عن طريق

«التغريب». والخلاصة - حسب رأي جماعة الجهاد - هي «أننا نعيش داخل حيز مفلق من الغربيين والمستغربين» (١٤).

والخلاصة هي أن رؤية الحركة الإسلامية لنمط الحياة الغربية تؤكد على فساد هذا النمط، وتفرض عليه وأمراضه، وتبين أن مادية هذا النمط مصادة للفطرة الإنسانية، ومناقضة للأصول الاجتماعية التي قررها الإسلام، وهي الأصول التي تجمع بين الروحية والمادية على أساس من الوسطية والتوازن والاعتدال بحيث لا يطغى جانب على الجانب الآخر.

• علاقة الغرب مع النظم الحاكمة في العالم الإسلامي :

ليس الغرب متحالفاً فقط مع «الصهيونية» ضد العرب والمسلمين، بل - وربما كان هذا هو الأكثر إثارة للاهتمام من وجهة نظر الحركة الإسلامية - إنه يدعم أنظمة الحكم العربية والإسلامية القائمة، ويمسك بحشاشة روحها في يده: إن شاء قبضها، وإن شاء أطلقها. وترى الحركة - بصفة عامة - أن أهداف الغرب من ذلك متعددة، وأن أدناها هو تحقيق مصالحه الاقتصادية وضمان سيطرته على ثروات المسلمين وأهمها هو «البترول». وأعظمها هو: إعاقة نمو الصحوة الإسلامية، ومقاومتها بكل السبل، والقضاء عليها إن أمكن ذلك.

وتسهب الحركة - في كتاباتها ووثائقها - في الحديث عن «الغرب» من زاوية علاقته «بالنظم الحاكمة» في العالم الإسلامي، وفي العالم العربي على وجه التحديد. كما تسهب في رصد وتحليل روابط التبعية، وآليات التحالف المتبادل بين الجانبين. وهنا يبدو الفارق كبيراً بين رؤية الإخوان المسلمين من ناحية، ورؤية كل من «جماعة الجهاد» و«الإسلامية» من ناحية أخرى.

فالإخوان المسلمون يرون أن «الغرب» له اليد الطولى في إيجاد وتثبيت النظم الحاكمة في معظم بلدان العالم الإسلامي، وأن دعمه لهذه النظم هو آلية من آليات ربطها به، وتبعيةها وولائها له، وذلك في إطار مخططاته، ومؤامراته - التي لا تنتهي - على الإسلام والمسلمين لضمان إخضاعهم ونهب ثرواتهم.

أما «جماعة الجهاد» فهي لا تعترف - بأدى ذى بدء - بشريعة حكام العالم الإسلامي كله، ولا بأهليتهم للحكم، وتتدد بتبعيةهم الشديدة للغرب، وتصفهم بأنهم «دمى نصبها الاستعمار ليحكم بها الأمة الإسلامية» (١٥) و«أن هذه الدمى عبيد لسيادتها في واشنطن، وباريس، ولندن، وروما، ويون، وموسكو» (١٦). وثمة علاقة وثيقة بين هذا التوصيف، وبين عدم اعتراف

جماعة الجهاد بشرعية أولئك الحكام ، فهم فى رأياها « لا يدينون بنشاطهم إلى الوجود الغربى فحسب ، بل إن استمرارهم فى حد ذاته رهن بإدارة الغرب المباشرة » (١٧) .

وتولى الجماعة اهتماماً كبيراً بالعلاقة المتبادلة بين «الغرب» وخاصة أمريكا من ناحية ، ونظام الحكم فى مصر من ناحية أخرى، وتتناول هذه العلاقة من خلال مفهوم «التبعية» أو «الموالاة» وترى أن مصر مرت بمراحل مختلفة فى مسيرتها نحو التبعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وأن «العلمانية»^(١٨) قامت بدور كبير فى توثيق عرى هذه التبعية على كافة المستويات . وآخر مرحلة من مراحل تلك التبعية ، وهى المرحلة الراهنة التى تصفها الجماعة بأنها : «مرحلة التبعية المهيمنة للغرب الصليبي ، وعلى رأسه الولايات المتحدة الأمريكية»^(١٩) وتعتقد جماعة الجهاد أن جذلية العلاقة بين الحكم فى مصر من ناحية ، والغرب وخاصة أمريكا من ناحية ثانية ، تؤكد أن لهما هدفاً مشتركاً هو «القضاء على الحركة الإسلامية»^(٢٠) ، فتارة تنظر الجماعة إلى الغرب على أنه ركن أساسى من أركان سياسة النظام المصرى فى مواجهة الحركة الإسلامية ، وتارة أخرى تنظر إليه نظرة عكسية ، فترى «أن استراتيجية النظام المصرى فى

محااربة الإسلام (كذا) مستمدة من رؤية الغرب فى ذلك»^(٢١) . ويرى البعض أن جماعة الجهاد تبالغ فى اعتقادها بأن للنظام المصرى «استراتيجية فى محااربة الإسلام» وأنه إذا صحت له مثل هذه الاستراتيجية فإنما هى لمحااربة بعض «الجماعات الإسلامية» ومنها جماعة الجهاد على سبيل المثال وليس «الإسلام» نفسه بأى حال ، والفارق كبير بين الحالتين ونظن أنه واضح أيضاً .

ولاتكاد رؤية «الجماعة الإسلامية» تختلف عن رؤية جماعة الجهاد بهذا الصدد ، وذلك من حيث استخدام مفهوم التبعية (وموالاة أعداء الأمة) لوصف وتحليل علاقة النظم الحاكمة بالغرب ، وتأكيدا على دور العلمانية فى توثيق أواصر التبعية والتمكين للغرب وتحقيق أهدافه^(٢٢) . كما تركز «الجماعة الإسلامية» على علاقة الغرب مع النظام المصرى بنفس الطريقة تقريباً - التى تتبعها جماعة الجهاد ، وتضيف الجماعة الإسلامية على ذلك تفسيرها لمعظم السياسات المصرية باعتبارها محاولات من السلطة الحاكمة للتكيف مع رغبات الغرب وتحقيق أهدافه - بالدرجة الأولى - وخاصة فى مواجهة الحركة الإسلامية ولا تستبعد الجماعة أن تقوم الولايات المتحدة الأمريكية بالتدخل لمنع قيام نظام حكم إسلامى فى مصر .

والخلاصة التى تهمنى هنا - فى حدود الهدف من هذا البحث - هى أن رؤية كل من جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية لعداء الغرب وأطماعه الاقتصادية والسياسية فى بلادنا ، لا تقتصر على حكومات الغرب والهيئات الدولية التى تسيطر عليها فقط ، وإنما تشمل أيضاً - الحكومات والأنظمة القائمة فى مجتمعاتنا نفسها ، والجماعتان تختلفان فى ذلك مع جماعة الإخوان المسلمين ، التى ترى إمكانية إصلاح تلك الحكومات والنظم ، ومن ثم فهى لا تضعها فى كفة واحدة مع الغرب وحكوماته ، ويؤدى تصور «الجهاد و الجماعة الإسلامية» بهذا الصدد إلى نتائج متعددة على صعيد استراتيجية المواجهة ، كما تتصورها هاتان الجماعتان ، وهذه قضية أخرى ليس هنا مجال مناقشتها .

٣ - مستقبل العلاقة مع الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية

إن محاولة استشراف مستقبل العلاقات مع الغرب من منظور رؤية الحركة الإسلامية له ، لابد أن تنطوى على افتراض أساسى هو عدم رضاها عن واقع هذه العلاقة فى ظل الأوضاع والنظم القائمة . وإلى هنا ينتهى الاتفاق فى وجهات النظر بين الإخوان من جهة ، وجماعة الجهاد

الغرب فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية

هو تحالف «النجمة والصليب» أى الصهيونية ، ودول الغرب وفى مقدمتها الولايات المتحدة (٢٧) .

وترى الجماعتان أن آثام الغرب على الأنام أصبحت شديدة الوطأة، وأن بلادنا فى مسيس الحاجة لإزالة «رجس الجاهلية الغربية وتجنّبها» (٢٨) وإن هذه الجاهلية لم تتمكن إلا بعد أن ألحقت الهزيمة بالامة الإسلامية وتخطت حضارتها، وأن الغرب الذى دأب على «مصاربة الإسلام» صار يؤيد النظم العلمانية فى العالم الإسلامى لانه يخشى التحول الإسلامى الذى تتطلع إليه الحركة الإسلامية، كما أنه يخشى يوم الثأر (٢٩) ومعنى ذلك أن العلاقة مع الغرب - فى نظر الجماعتين - تسير فى طريق المواجهة والصدام الشامل فى المستقبل. وتسهب جماعة الجهاد - بصفة خاصة - فى الحديث عن «فلسفة المواجهة» و«حتمية الصراع» كما تهتم بتأصيل «الصدام الشامل» ووضع أسس معركة الغد وهى ترى أن الهدف الأساسى للتحولات الجارية على الصعيد العالمى وقيام أوروبا الموحدة، و«يميننة الولايات المتحدة على ما يسمونه «النظام العالمى الجديد» هو مواجهة الامة الإسلامية والقضاء عليها، ولذلك فإن الصراع الإسلامى - الغربى له أولوية خاصة ضمن خطة صراع الإسلام مع الجاهلية (٣٠) حسب تصور جماعة

الغرب ضمن هذا السياق هو العدو الأكبر "وعلى رأسه الولايات المتحدة وإسرائيل (٣١) كما أصبح النظام الدولى بأوضاعه القائمة ومؤسساته وهيئاته المختلفة ، محلاً للرفض والإدانة (٣٢) لانه ليس إلا تكريساً للظلم وتقنيناً للعدوان الذى يمارسه الغرب فى حق الشعوب العربية والإسلامية (فلسطين - العراق - البوسنة والهرسك - ليبيا - الصومال) ويرى الإخوان أنه مالم تنته عداوات الغرب لنا ، فليس بالوسع إلا الجهاد رداً للعدوان وبغاً عن النفس، وتأميناً لحرية الدين والاعتقاد، والمؤمنين الذين يحاول الكافرون أن يفتنوه من دينهم ، وحماية للدعوة حتى تبلغ الناس جميعاً وإغاثة المظلومين من المؤمنين أينما كانوا والانتصار لهم من الظالمين (٣٣) .

ب - الجهاد " والجماعة الإسلامية " : «المواجهة والصدام الشامل»

على النقيض من الإخوان نجد أن جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية ، تذهبان إلى أن الأصل العام الذى يحكم العلاقة مع الغرب هو «الصراع» وذلك كجزء من الصراع الدائم إلى يوم القيامة بين الخير والشر (٣٤) ويتجسد الشر سياسياً - كما ترى جماعة الجهاد - فى محور أساسى

والجماعة الإسلامية من جهة أخرى ، ويبدأ فى الوقت نفسه - التمييز والاختلاف فى رؤية كل من الطرفين حول الأصل العام الذى يحكم هذه العلاقة ، وأنماطها المتصورة ، وأدوات التعامل المستخدمة فى تنظيمها للوصول إلى الصيغة المثلى لها ، وتحقيق الأهداف النهائية للدعوة الإسلامية .

وسوف نقدم فيما يلى خلاصة رؤية جماعة الإخوان وجماعتي «الجهاد والجماعة الإسلامية» معاً - لعدم وجود فريق جوهري بينهما - حول مستقبل العلاقة مع الغرب ، وذلك فى ضوء الخطاب السياسى لتلك الجماعات ، ومقولاتها النظرية المتعلقة بالغرب وحضارته الحديثة ، وبواقع النظام الدولى الراهن .

أ - الإخوان المسلمون : " الدعوة والجدال بالحقى هى أحسن"

يرى الإخوان أن الأصل العام الذى يجب أن يحكم العلاقة مع الغرب - ومع غيره من المجتمعات والدول غير الإسلامية - هو الدعوة والجدال بالحقى هى أحسن ومن ثم فإن «السلم» هو الأصل ، مالم يقع العدوان . أما وقد وقع هذا العدوان من جانب الغرب ودوله بطريقة منظمة ومتكررة على شعوب العالم الإسلامى منذ ما يقرب من قرنين - فقد وجب «الجهاد» لرد العدوان . وأصبح

الجهاد.

إذن فالمستقبل لا يحمل إمكانية بناء علاقة تعايش أو تعاون مع الغرب، والمطلوب - طبقاً لرأى الجهاد - هو الاستعداد لعلاقة صراعية مصيرية، تملئها التناقضات الجذرية، والخلافات العقائدية والسياسية^(٣١) ويتضمن الكتابات والوثائق الصادرة عن الجماعة اقتراحات لخطة التصدي للغرب، والتضيق للمعركة الفاصلة أو الصدام الشامل، وأهم تلك الاقتراحات مايلي:

١ - «التصدي لكافة أشكال الهيمنة الغربية التي تهدف إلى إخضاع الشعوب ونهب الثروات».

٢ - «شن حرب فكرية على الأفكار الضالة في عقيد دارها، وتكثيف حركة الدعوة للإسلام في كافة دول العالم الأخرى لتنتقل المعركة إلى أراضى العدو وتوسيع دائرة الصراع تحقيقاً لاتحساره إلى الداخل وتحويله إلى موقع الدفاع».

٣ - «التخلص من الارتباط بالغرب أو الشرق وتحريك القرار السياسي بتحقيق الاكتفاء الذاتى وقيام سوق إسلامية مشتركة بين كافة الدول الإسلامية لتتمكن من الصمود أمام التجمعات الاقتصادية التي تسعى إلى السيطرة على مقاليد الأمور فى العالم من خلال القوة الاقتصادية».

٤ - «توعية الأمة نحو المقاطعة

الاقتصادية لكافة البضائع والمهمات والأدوات الواردة من الغرب وإسرائيل والتي تهدف إلى امتصاص أموال المسلمين والسيطرة على الأسواق».

٥ - «التصدي لمحاولات الغرب لتقويض المشروعات الإسلامية بالتواطؤ مع الأنظمة الحاكمة».

٦ - «استعادة رؤوس الأموال الإسلامية من البنوك الأجنبية والتي يحاربها الغرب بأرباحها وذلك لاستثمارها داخل الإطار الإسلامى تحقيقاً للتنمية، وامتلاكاً لأسباب القوة».

٧ - «كسر الطوق الخلفى الذى يفرضه الغرب الأوروبى بالثقافة حول الجسد الإسلامى فى دول القارة الإفريقية»^(٣٢).

والخلاصة هنا هى أن مستقبل العلاقة مع الغرب سوف يتحدد من خلال «الصراع» وليس «التعايش» فى رأى جماعتى «الجهاد» و«الجماعة الإسلامية» وأن هذا الصراع سوف يظل هو العامل الحاسم فى صوغ تلك العلاقة، وتنظيمها وضبطها. ولعل هذا التوجه، هو الذى يفسر لنا اهتمام الجماعتين - على نحو مكثف - بالحديث عن «الجهاد» والحض عليه، والاستعداد له^(٣٣)، ففى رأيهما أن «عقيدة الجهاد» هى الركيزة الأساسية لبناء القوة الروحية والمادية

لخوض كل تلك المعارك التي يفرضها التحدى الغربى، وإخلاء العالم من الفساد، وانتزاع قيادته من الغرب وإعادةتها إلى الإسلام، فى ظل خلافة جامعة تنشر العدل وتحميه، كبديل للنظام الدولى القائم، ولتأسيساته الظلمة.

تلك إذن هى خلاصة تصور الجماعتين لمستقبل العلاقة مع الغرب. وهو تصور يختلف مع ما ذكرناه آنفاً عن تصور جماعة الإخوان التي تتطلع إلى الإخاء الإنسانى، ودعوة الغرب إلى الإسلام، وبناء السلام العالمى، والتعاون بين بنى البشر، ونبذ أسباب الفقرة والصراع. ورغم أن من أهداف جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية تبليغ الرسالة الإسلامية إلى العالم كله بما فيه الغرب، إلا أنهما تتحدثان عن «الحرب» و«المعارك» و«الصدام» أكثر مما تتحدثان عن الدعوة، والتبليغ، والبيان.

خاتمة «خلاصات عامة»

لقد حاولنا أن نستجمع «صورة الغرب» فى رؤية الحركة الإسلامية المصرية وذلك من واقع كتاباتها ووثائقها الفكرية، وسعينا لبيان مكونات هذا المفهوم وتحليل أبعاده المختلفة التي تدرجها الحركة، كما حاولنا استشراف مستقبل العلاقة مع الغرب من منظور الجماعات المصرية الثلاث (الإخوان والجهاد

الغرب في رؤية الحركة الإسلامية المصرية

والجماعة الإسلامية). ويمكننا الآن أن نستخلص الخلاصات الخمس التالية:

أولاً : أن ثمة نوافع متعددة لاهتمام الحركة الإسلامية بالغرب، فهو عدو حضارى وسبب أصيل فى تأخير المجتمعات الإسلامية، وعقبة كؤود فى طريق الإحياء الإسلامى وسيادة الأمة الإسلامية. ومصدر خطر على البشرية كلها، بل وعلى شعوبه ذاتها، كما أنه ميدان للدعوة والجهاد من أجل كبح جماحه حتى لا يقضى على الإنسانية.

ثانياً : أن رؤى وأفكار جماعة الإخوان المسلمين تجاه الغرب تميل إلى الاعتدال سواء فى قبول بعض إيجابياته أو رفض سلبياته، وهى تعتمد فى ذلك على تراث رواد الإصلاح الإسلامى فى العصر الحديث من أمثال الأفغانى ومحمد عبيده ، و رشيد رضا، وحسن البنا. أما جماعة الجهاد والجماعة الإسلامية فتميلان إلى التشدد، وتدعوان إلى تحديد الموقف من الغرب فى ضوء حتمية الصراع معه ومع الأنظمة الحاكمة التابعة له. وأما بالنسبة لمكتسبات التقدم العلمى والتكنولوجيا الغربى، فالجميع يدعون إلى الاستفادة بمكوناته الصالحة، وتوظيف مكاسب الحضارة الإنسانية فى تجديد بناء المجتمع الإسلامى.

ثالثاً : بالرغم من وجود تشابه كبير فى رؤى الجماعات الثلاث تجاه الغرب، إلا أنه لا يصل إلى حد التطابق. وهذا التماثل الكبير فى رؤيتهم له، لا يعنى بائى حال تماثل رؤيتهم فى غير ذلك من الأوضاع والقضايا والمواقف المختلفة، وخاصة على الصعيد الداخلى فى ساحة المجتمع المصرى، فلكل جماعة رؤيتها الخاصة، وأسلوبها المميز فى فهم الواقع وكيفية التعامل معه من أجل إصلاحه (الإخوان) أو تغييره كلياً (الجهاد والجماعة الإسلامية)، ولا يعدو التشابه الكبير فى رؤيتهم للغرب أن يكون من قبيل وحدة الرأى حول شأن من شئون السياسة الخارجية، التى عادة ما لا توجد خلافات جذرية حولها فيما بين الجماعات والأحزاب السياسية المختلفة داخل الوطن. ويؤكد هذه الملاحظة أن رؤية بعض الاتجاهات والأحزاب السياسية ذات النزعة القومية أو الوطنية – بل وحتى اليسارية – لا تختلف فى عمومها عن رؤية جماعات الحركة الإسلامية تجاه الغرب من الناحية السياسية على الأقل.

رابعاً : إن الحركة الإسلامية المصرية فى وضعها الراهن تتخذ موقفاً نقدياً صارماً تجاه الغرب، وخاصة على المستوى السياسى المباشر، ولا تتصور مستقبلاً أفضل للعالم الإسلامى لا فى ظل سيطرة

الغرب على السياسة العالمية، ولا فى ظل أنظمة الحكم العلمانية والديكتاتورية والتابعة للغرب. ومع ذلك فإن كتابات ووثائق الحركة لا تتضمن نقداً علمياً رصيناً للابعد والخلفيات الفلسفية والمعرفية – التى تقدمها العلوم الاجتماعية الغربية – التى تكمن خلف سياسات الغرب، ومعطياته الحضارية، وتوجهاته العدوانية، وإنما تتضمن تلك الكتابات والوثائق فقط، دعوة لممارسة هذا النقد، وهى دعوة جديرة بالاهتمام. ■

مصادر ومواضع

- (١) حسن البنا : مجموعة رسائل الإمام الشهيد: (إلى أى شئ ندعو الناس) (الإسكندرية : دار الدعوة ١٤٠٨ = ١٩٨٨) ص ١٧٤، ص ٣.
- (٢) حسن البنا : لصدر نفسه ، (دهوتنا فى طور جديد) ، ص ١٣١ .
- (٣) وثيقة الجهاد ومعامل العمل الثورى (إصدار جماعة الجهاد بمصر يناير ٨٨) ص ١٨ .
- (٤) عاصم عبد الماجد ... ميثاق العمل الإسلامى (إصدار الجماعة الإسلامية بمصر ب ت) ص ٨٦ .
- (٥) انظر على سبيل المثال : «من نحن وماذا نريد» بطاقة تعريف بالجماعة الإسلامية (صادرة بتاريخ ١٤٠٨ = ١٩٨٨) ص ١٥ .
- وميثاق العمل الإسلامى « م س ذ ، ٦ ، ص ٥٢ ، و «الصدام الشامل» (إصدار جماعة الجهاد - ب ت) ص ٩ . وانظر

كذلك رسالة المرشد العام للإخوان المسلمين إلى الرئيس مبارك بمناسبة انتخابات سنة ١٩٨٧ (منشورة بصحيفة الشعب ١٩٨٧/١٠/١٧).

(٦) بيان جماعة الإخوان حول منبحة الأقصى (القاهرة ١٩ ربيع الأول ١٤١١ = ١٩٩٠/١٠/٩)، وانظر أيضاً بيان المرشد العام للإخوان بعنوان «فلتقف الأمة في وجه العدوان الأمريكي على ليبيا» (القاهرة في ٢٣ جمادى الأولى ١٤١٢ = ٢٠ نوفمبر ١٩٩١).

(٧) طارق الزمر : معركة الإسلام والعلمانية (إصدار جماعة الجهاد بمصر أكتوبر ٩٠ - ١٥).

(٨) مرحلة جديدة من التبعية (مقال بمجلة الفتح - تصدرها جماعة الجهاد المصرية من باريس) العدد (ب) ٣ - ٤ - ٥.

(٩) اشتراكية مجلة (كلمة حق) (تصدرها الجماعة الإسلامية بمصر) للعدد ٧ - المحرم ١٤١٣.

(١٠) يزيد من التفاصيل انظر : إبراهيم البيومي غانم : الفكر السياسي للإمام حسن البنا (القاهرة : دار التوزيع والنشر الإسلامية ط ١ ١٩٩٢ - ٢٣٨).

(١١) انظر : معركة الإسلام والعلمانية ... م س د ، ١٦.

(١٢) معركة الإسلام والعلمانية ... م س د ، ١٦٦.

(١٣) ميثاق العمل الإسلامي .. م س د ، ٥٠.

(١٤) الحركة الإسلامية والتغيرات الدولية الجارية ، مقال بمجلة الفتح - دورية تصدرها من باريس جماعة الجهاد بمصر -

العددان ١٥ ، ١٦ ، م س د ، (صد ٢٤ - صد ٢٦).

(١٥) ، (١٦) اليهود وعييدهم (مقال بمجلة الفتح - تصدرها جماعة الجهاد من باريس - العدد ١١ - رجب ١٤١٢ هـ).

(١٧) الحركة الإسلامية والتغيرات الدولية الجارية (مجلة الفتح ، م س د ، العددان ١٥ ، ١٦ - نوفمبر ١٤١٢) صد ٢٤ - صد ٢٦.

(١٨) انظر على سبيل المثال : معركة الإسلام ، م س د ، صد ١١٤ ، وانظر : عبود الزمر : رسالة عاجلة ... م س د صد ١٤.

(١٩) مصر ومرحلة جديدة من التبعية (مقال بمجلة الفتح ، م س د ، العدد ٨ - صد ٢٣ - صد ٤ ، ومعركة الإسلام .. م س د صد ٣٢ و صد ٢٨).

(٢٠) فلسفة المواجهة ، م س د ، صد ٢٨.

(٢١) وثيقة الجهاد ومعاليم العمل الثوري : م س د ، صد ١٣.

(٢٢) يزيد من التفاصيل انظر : ميثاق العمل الإسلامي .. م س د ، صد ٢٤.

(٢٣) انظر على سبيل المثال : بيان الإخوان بعنوان «مدينة جديدة في رحاب المسجد الأقصى المبارك» القاهرة : ١٩٩٠/١٠/٩.

(٢٤) انظر على سبيل المثال : بيان الإخوان بمناسبة إعلان دولة فلسطين عقب اجتماعات المجلس الوطني الفلسطيني (القاهرة ٢٠/١١/١٩٨٨) وانظر أيضاً : بيان الإخوان «حول مذابح البوسنة والهرسك» (القاهرة ١٨/٥/١٩٩٢).

(٢٥) يزيد من التفاصيل انظر : إبراهيم البيومي غانم ، الفكر السياسي .. م س د ، صد ٢٧٩.

(٢٦) انظر الصدام الشامل ... م س د ، صد ٢٧٧.

(٢٧) المصدر السابق ، صد ٢٨٠.

(٢٨) انظر فلسفة المواجهة ، م س د ، صد ٣٠ ، وانظر أيضاً عبود الزمر : رسالة حول حضارة الغرب ، م س د .

(٢٩) معركة الإسلام والعلمانية ، م س د ، صد ١١٢.

(٣٠) يزيد من التفاصيل انظر : وثيقة الجهاد ... م س د ، صد ٢٢ - صد ٢٣.

(٣١) انظر : معركة الإسلام والعلمانية ، م س د ، صد ١١٧.

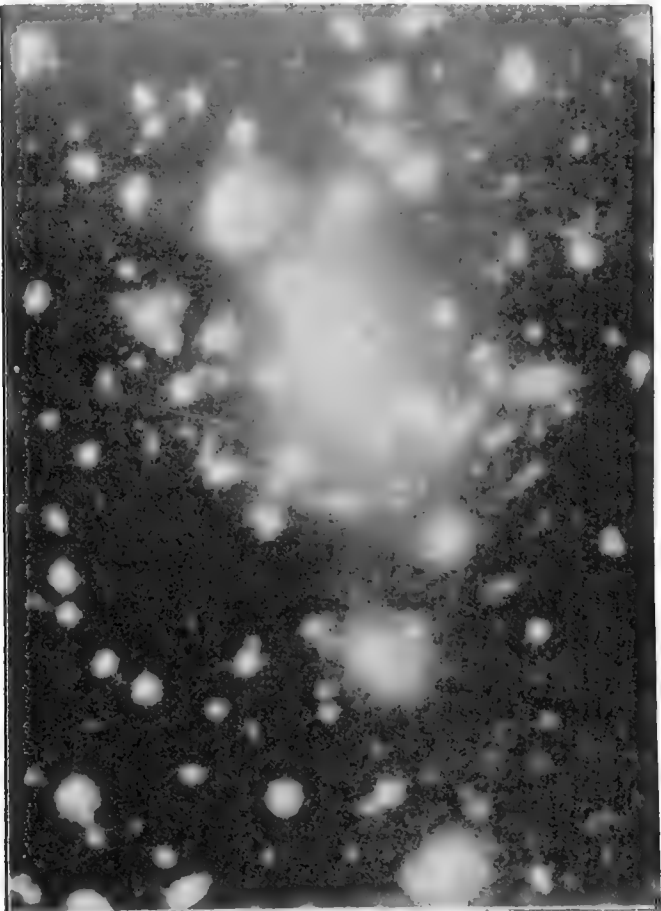
(٣٢) تم استخلاص العناصر السبعة المذكورة بتخصيصها لموضوعية بين الأقواس الصغيرة ، من لمصادر التالية :

- الصدام الشامل ، م س د ، صد ٩٤ ، صد ٢٣ ، صد ٢٤.

- عبود الزمر : المأزق العربي والمخرج الإسلامي (جريدة النور ١٩٩١/٧/٣).

- عبود الزمر : خلافة إسلامية لا قمة عربية (إصدار جماعة الجهاد بمصر ، ب ت).

(٣٣) انظر على سبيل المثال للجماعة الإسلامية : من نحن وماذا نريد (بطاقة تعارف إصدار الجماعة الإسلامية بمصر ، ١٤٠٨ = ١٩٨٨) صد ٢٦ أيضاً : ميثاق العمل الإسلامي ، م س د ، صد ٣٩ ، صد ٤٥ ، ٥٠ - صد ٩٣ ، وانظر على سبيل المثال لجماعة الجهاد : فلسفة المواجهة ، م س د ، صد ٢ ، صد ٣ ، أيضاً : سيف الله المختار (اسم مستعار) : حتمية الصراع في الإسلام (الإسكندرية : دار البرامة ، ب ت) صد ١٢.



إنشجار الكرو

الفكر والخيال

٧٢ أطفال مصر والمستقبل الغامض ، التحرير . ٧٤ حقوق الطفل وصحته

النفسية ، علا. غنام . ٨٠ عمل الأطفال وفجأة الاستغلال الإجتماعي ، احمد عبد

الله ٨٦ مشكلة أطفال الشوارع في مصر ، خالد داود . ٩٠ ثقافة الطفل من

خلال القصص والحكايات الشعبية ، يعقوب الشاروي . ٩٤ الرؤية والتفكير

ورسوم الأطفال ، رودلف ارنهايم ، ترجمة وتقديم وتعقيب . عادل السيوي

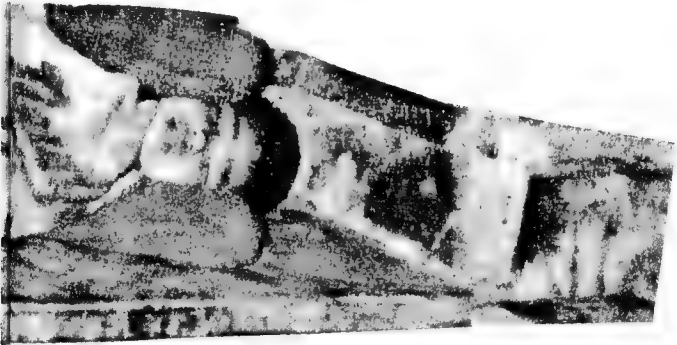
. ١٠٤ صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية ، لوث غارثيا كاستيون .

أطفال مصّر

هنا نطرح قضية من أهم قضايا الساعة عبر هذه الدراسات الموثقة، والرؤى المختلفة، نساهم بها ضمن مجهودات أخرى تقوم بها مراكز بحث مصرية وعربية وعالمية هي قضية « الطفل المصرى - العربى » الذى هو فى النهاية مستقبل هذا الوطن ، منه يخرج قاداته ، كما مواطنوه ، وقد ظل لسنوات طويلة نهبا للسلبية ونهباً للجهل والفقر والمرض .

وحتى نعرف حجم المشكلة - القضية نتوقف أمام بعض الأرقام التى وردت فى آخر تقرير عن الطفل العربى وزعته منظمة الأمم المتحدة للطفولة « يونيسيف » عن « الطفل العربى » وهذه الأرقام تقول إنه إذا كان مجموع سكان العالم العربى يبلغ الآن ٣٦٧ مليوناً ، فإنه يمكن القول إن سكان العالم العربى - اليوم هم إجمالاً من الشباب : فهناك ٤٥ ٪ من سكان المنطقة تحت سن السادسة عشرة بينما يوجد ١٧ ٪ من السكان تحت سن الخامسة ،

من هنا جاء اهتمام « القاهرة » بهذه القضية فكان هذا المحور كمدخل أول لمساهمات نرجو أن تقدمها فى المستقبل، وقد جاءت التغطية لتعرض لمشكلات ملحة

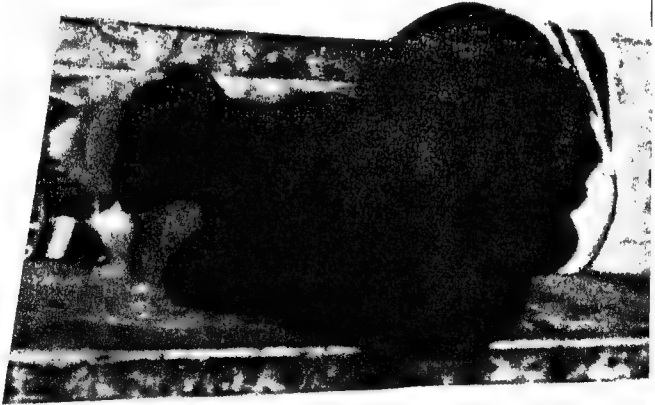


والمسنة قبل الفامض

مثل قضية «حقوق الطفل وصحته النفسية» التي ناقشها «علاء غنام» ومشكلة عمل الأطفال وقجاجة الإستغلال « التي تناولها بالتحليل الدكتور أحمد عبد الله ، ومشكلة أطفال الشوارع التي اختصها خالد داود بدراسة مفصلة .

وفي إطار ثقافة الطفل جاءت دراسات ثلاث هي « ثقافة الطفل من خلال القصص والحكايات الشعبية ليعقوب الشاروني و « صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية للمستشرقة» لوت غارنيا كاستينيون التي كتبها خصيصا للقاهرة باللغة العربية ، و « الرؤية والتفكير » وهي قراءة لرسوم ثلاثة من الأطفال أحدهم مصري كتبها رودولف أرنهايم « وقدمها،علق عليها عادل السيوى .

وفي النهاية نقول : إن هذا المحور ما هو إلا بداية تحمل في طياتها دعوة لكل المهتمين بقضية الطفل للتخطيط مع مجلس تحرير القاهرة لمحاول أخرى ننشرها في المستقبل القريب .



حقوق الطفل

وقد نظر إعلان سنة ١٩٣٤ الحقوق الطفل في سياق التدابير الواجب اتخاذها ضد « الرق » وتشغيل الأطفال، والاتجار بالقاصرين واستغلالهم في الدعارة .

وفي ٣٠ نوفمبر سنة ١٩٨٩ وفي الذكرى السنوية الثلاثين لإعلان حقوق الإنسان الصادر سنة ١٩٥٩ في أزمنة تصاعد وتأثر الصرب الباردة بين الشرق والغرب - وفي إطار إدانة الممارسات الشمولية في الاتحاد السوفيتي (سابقا) وتحديدًا مع تجاهل انتهاك تلك الحقوق بالطبع على الجانب الآخر - تم توسيع إطار حقوق الطفل في إطار اتفاقية جديدة باعتبار أن الأطفال هم الفئة الأشد ضعفًا في المجتمع . وذلك من خلال صك قانوني له قوة تعاقدية بين الدول تضمنه المنظمة الدولية للامم المتحدة . وقد تضمن فيما تضمن ٥٤ مادة لحقوق الطفل .

وبادرت حوالي ستين دولة بالتوقيع عليها سنة ١٩٩٠ م .

وقد نصت الاتفاقية على أن الطفل هو الذي لم يتجاوز عمره الثامنة عشرة ، وأكدت على حقه في الحياة ،

ف تعبر قصيدة شاعر روسيا الكبير بوشكين عن رؤية ثاقبة للطفولة حين يقول : (إنه من الأفضل أن يكون الصغير صغيراً وإنه من الأفضل أن ينضج في أوانه) .

إن هذا المفهوم العلمي مضاد لمفاهيم خاطئة عديدة روجت لها بعض وسائل الإعلام ، وبعض أفلام السينما المصرية والهندية (١) عن « الطفل المعجزة » ، ذلك الذي فقد طفولته ، ففرحنا واحتفينا بكهولته المبكرة ، كأنها علامة للنمو والتفوق .

إن نظرة تاريخية لنمو حقوق الطفل من الناحية التشريعية ستعود بنا إلى إعلان حقوق الطفل الأول سنة ١٩٣٤ الذي صدر عن « عصبة الأمم » (٢) التي انتهت ببداية الصرب الكونية الثانية ، بعدما كرست الظاهرة الاستعمارية ، وفشلت في حل مشاكل تقسيم الفئات بين الدول الكبرى ، وبرزت بسبب ذلك ضرورات الحرب في سعيها لتهبط الاستعماري والمعادلات الموضوعية لما يسمى أنسنة الممارسات الرأسمالية ضد حقوق البشر كافة ومنهم الأطفال بطبيعة الحال .

أطفال مصر والمستقبل الغامض



وصحة النفس البشرية

علم غنام

طبيب أطفال بالتأمين الصحى ويبحث
بمعهد الطفولة .

الشمس تهيداً لإغلاقها ومغادرتها وحيداً فى نهاية الأمر - هذا النموذج إنما يخرج لسانه لكافة القواعد والقوانين والاتفاقيات المحترمة وغير المحترمة تحت وطأة ما نسميه بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى دفعت دفعا إلى ذلك ، وفى ظل سياسة تعليمية متورطة فى التفرير والتوفيقية التراثية أى بلا لون ولا طعم .

فحتى مقولة تحديد ساعات العمل باتت من قبيل الأحلام . كما تبرز ظاهرة أطفال الشوارع الذين لم يسعدهم الحظ حتى بالعمل داخل الورش أو الالتحاق بالمدارس فصاروا جماعات هائمة بين «الخنازير» و «الاشباح» من السيارات التى يسمعون زجاجها ، ويروجون غلب الورق أو ما شابه ذلك .

حتى صار ما كتبه تشارلز ديكنز فى بداية القرن لماضى عن متشرده الشهير «أوليفر تويست» والذى يدرس أحيانا من باب الوجاهة لتلاميذ مدارس اللغات ، صار ذلك تعميما غير مباشر لأطفالنا أن "تشرودوا فلا حاجة لأحد بكم" أى لا حاجة لنا

فى حالة من يرتكبون جرائم قبل سن الثامنة عشرة . كما نوهت بأهمية فصل الأطفال عن البالغين قيد الاحتجاز أو السجن ، ومنعت تعرضهم للمعاملة القاسية أو المهينة . وقد منعت مشاركة أى طفل لم يبلغ عمر الخامسة عشرة فى أى نوع من الحروب ، وضرورة حماية الطفل خصوصا فى المناطق المعرضة للنزاعات المسلحة .

وإذا رجعنا ذلك التراث كله - من النصوص والاتفاقيات والتشريعات والمجالس المنوط بها ملاحقة ومتابعة الأمر - وفى مواجهة الوقائع العتيدة والعنيدة ، سوف نجد أن ما نُصُّ عليه قد أصبح شعارا ورييا من قبيل « الخل الوفى أو العنقاء » ؛ فقد أكدت دراسات المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية مثلا أن خوالى مليون ونصف المليون من الأطفال فى بلادن يمارسون الأعمال الشاقة والخطرة بعدما تسربوا من أطر التعليم الابتدائى المختلفة ، وأن نموذج ما يسمى بطفل الورشة (البلية) الذى يناط به «فتحها مبكراً ورشها وتنظيفها ثم المشاركة فى العمل الشاق داخلها حتى غروب

والتسمية والجنسية ، وأكدت مسئولية الوالدين الأولى فى عملية تربيته مع ملاحظة أنه على الدول تقديم المساعدة الملائمة لهما ، كما أكدت حماية الدولة للطفل من الإساءة البدنية والعقلية والإهمال بما فى ذلك الإيذاء والاستغلال الجنسى . ونوهت بشدة على ضرورة تمتعه بأعلى مستوى صحى ممكن وكفالة الرعاية الصحية الأولية له والتى تشمل «التدابير الوقائية والرضاعة الطبيعية والتعليم الصحى والنظافة والعلاج والعلاج الصحى وقرشيد استخدام الدواء وخفض نسب الوفيات» .

وقد أكدت الاتفاقية أيضا حق التعليم الإلزامى المجانى حتى نهاية المرحلة الابتدائية . كما دعمت حماية الطفل من الاستغلال الاقتصادى ومن أداء الأعمال التى تمنعه من التعليم أو تكون ضارة بصحته . وقد حدد التشريع فى ذلك تحريم العمل تماما قبل سن الثانية عشرة وتحريم العمل الشاق حتى سن الخامسة عشر والعمل الخطير حتى عمر ثمانية عشر عاماً . كما منعت الاتفاقية تنفيذ عقوبة الإعدام أو السجن مدى الحياة

صققوق الطفل وصحته النفسية

بالمستقبل . وفى قلب ميدان التحرير نرى ذلك رأى العين بدون أدنى مبالغة لغوية !

إن هذا نموذج لاغتيال الطفولة ونشعبها لسلوك العدوان والجناح والسرقة ونقص الإدراك الذى ينحدر إلى حافة التخلف العقلى والوجدانى. إن ظاهرة تشرد وعسالة الأطفال اختفت إلى أقصى حد من أمريكا وأوروبا واليابان والصين ، ولم توجد أبداً فى بلاد اللبن والعسل المسماة دولة إسرائيل بينما تصاعدت وتأثرت فى أسيا ، فهناك ٢٨ مليون طفل يعملون ، وفى إفريقيا ٩ ملايين طفل ، وأمريكا اللاتينية ٣ ملايين طفل يعملون بالأعمال الشاقة والخطرة فى ظل ما يسمى بشريعة الغلام الجديد . (١)

كما زادت ظاهرة أطفال الشوارع فى كل دول أمريكا الجنوبية وإفريقيا وآسيا حتى أن البعض فى البرازيل مثلاً يعالجون الموقف بإطلاق الرصاص عليهم تماماً كإبكيالاب الضالة . كما سجلت الوثائق غدة حالات فى الولايات المتحدة الأمريكية عن إعدام العديد من الأطفال قبل سن الثانية عشرة تورطوا فى أعمال إجرامية ولم يفلحوا فى الهروب من قبضة الشرطة ببساطة لأنهم ما زالوا أطفالاً .

أين تقع مفاهيم الصحة النفسية فى ظلال هذه الصورة ؟

إن منظمة الصحة العالمية إحدى المنظمات المتخصصة التابعة لهيئة الأمم المتحدة قدمت فى إعلان "الأماتنا" الشهير تعريفاً موجزاً ومعبراً للصحة قالت فيه : « إن الصحة هى حالة من اكتمال الرفاهية البدنية والنفسية والاجتماعية ، وليست مجرد الخلو من الأمراض » . (٢)

كما قدم علماء النفس تعريفاً آخر يلخص مفهوم النفس بناء على الدراسات التطبيقية والتشريحية والفسولوجية فى أن « النفس Psyche تعنى مجموع وظائف العقل العليا (المعبر عنها فى القشرة المخية) ممثلة فى التفكير والإحساس والإدراك والذاكرة والذكاء واللفة ، وكلها أشياء يعبر عنها السلوك إجمالاً » .

وعندما نقرب من محاولة تعريف مفهوم الصحة النفسية فسوف نجد أن الأمر لم يعد يمثل هذه السهولة . إذ يبرز سؤال هام حول ماهية نموذج الاستواء النفسى الذى نقيس عليه ما ليس كذلك ؟

فأمراض القلب مثلاً لها دلائل واضحة تنبئها من عدد ضربات

القلب فى الدقيقة ومن حركة صمامات القلب وأصواتها . ولكن ما هى محددات الصحة النفسية ؟

إن المسافة تمتد بالعقل بين الصحة والاضطراب والمرض النفسى كدرجات ألوان الطيف فى تداخل محير . عدا حالات التخلف العقلى الواضحة أو الجنون الصريح الذى يستطيع حتى شرطى مرور عاد أن يتعرف عليه . (٣)

وقد اتفق إجرائياً لمواجهة صعوبة التعريف على أن الصحة النفسية تتمثل فى التكيف والتوافق مع ما هو سائد فى المجتمع من عُرُف وتقاليد وقيم أخلاقية . وباطبع سيظل ذلك نسبياً فى مجمله يختلف من مكان لآخر .

فقد يكون ما هو سائد فى أحراش إفريقيا مثلاً هو الجنون الكامل فى المناطق الأخرى من العالم المتمدن ! والتكيف يعنى القدرة على العمل بنجاح ومشاركة الآخرين فى الحياة والتعليم والزواج وخلافه . والتوافق يحدث بين صورة الفرد عن نفسه ثم وصورته عند الناس والصورة النموذجية .

وقد حدد فرويد أيضاً الصحة النفسية فى العلاقة المنسجمة بين

الكائن المعنوى والكائن المادى . فإذا فقد الإنسان هذا الانسجام أصابه الخلل والاضطراب .

كما عرف إبراهيم ماسلو الصحة من خلال دافعية الشخص للحياة بتحقيق ذاته فى هرم تصاعدى يبدأ من دوافعه الفسيولوجية ، ثم دوافع الإحساس بالامن ، ثم دوافع التعاطف والحب والألفة ، ثم دوافع الاحترام والقبول ، ثم التعبير عن الذات ، ثم المعرفة ، ثم قيم الجمال .

وفيمما يخص مقولة التكيف سوف نجد مفكراً مثل نيكولاس برديايف فى مذكراته المعروفه باسم " الحلم والواقع " يخلل عجزه عن التكيف مع بيئته الاسرية ومجتمع من النبلاء ثم مدرسته العسكرية مما أوحى للجميع بفشله . وهو قد كان فى الواقع يخطو باتجاه عبقرية خاصة تبنت حين تخلص من تكيفه وانطلق باتجاه عفويته التى ولدت فكراً خاصاً شديد الثراء لأنه رفض الخضوع والامتثال . وهنا يتشابه العبقرى والثورى والفصامى من البشر فى رفضهم للتكيف والامتثال .

دور الوقاية فى الصحة النفسية

بعض الإحصائيات الأخيرة فى مجال الطب النفسى تقرر أن هناك

طبيباً نفسياً واحداً لكل مائة ألف مريض فى بلادنا . ومع التجاوز فالواقع فى تطورات المتصاعدة من الأزمات الاقتصادية إلى الصروب انتهاء بالكوارث الطبيعية كالألزال ، يجعلنا فى حاجة ماسة للمزيد من العاملين والمتخصصين فى مجال الطب النفسى والعلاج السلوكى والاختبارات والقياسات النفسية . ولم يعد هناك شك فى أهمية وجود مثل هؤلاء المتخصصين فى مجالات العمل المختلفة من مؤسسات وشركات ومدارس ، ليلعبوا الدور المنوط بهم فى ترشيد ما يحدث من اضطرابات نفسية وسلوكية منعاً لتحويلها إلى أمراض مزمنة وخطيرة .

وتلعب الوقاية فى هذا المجال أيضاً نفس الدور الحيوى الذى تلعبه الوقاية فى كافة مجالات وفروع الطب المختلفة والمدخل الصحيح لوضع أسس وقائية فى العلاج النفسى أن نعرف أسباب الاضطراب والمرض على وجه العموم ، وعند الطفل على وجه الخصوص . وقد راجت عدة نظريات قديما تراوحت بين المتحمسين بشدة للأساس البيولوجى والكيميائى لكل ما يحدث من اضطراب إلى المتحمسين لما يسمى ضد الطب النفسى anti psychiatry باعتباره مخبراً ومسكناً ، ومن ثم يرجعون كل

ما يحدث من خلل إلى الجذور الاجتماعية وبين المدرستين تبرز مقولة الايدولوجيا فى مواجهة البيولوجيا أو العكس !!

والواقع أن كل الدراسات الجادة والصدقية تؤكد مايسمى بتعدد الاسباب Multi Factorial Theory وأن الحالة المرضية قد لاتحدث إلا حينما تجتمع كل تلك الاسباب معاً ، وذلك يعنى أنه لو أمكننا استبعاد أحد تلك العناصر البيئية نستطيع تحقيق الوقاية من حدوث المرض .

وقد لخص الباحثون مجمل اسباب الاضطراب والمرض النفسى فى توليفة مبسطة أهمها :

أولاً ..

عوامل وراثية بيولوجية تتعلق بالتكوين العضوى للطفل ، تلعب فيها بعض الأمراض المعدية وأمراض سوء التغذية دوراً هاماً مثل البلاجرا والزهرى وخلافه .

ثانياً ..

عوامل نفسية تتعلق بالخبرات المكتسبة للطفل من الأسرة والمجتمع فى فترة تكوينه الأساسية .

وستبرز فى ظل العوامل البيكولوجية «التنشئة upbringing» فى ظل ما يسمى بالأسرة النواة التى

صقـوق الطفل وصحته النفسية

تتكون من عدد قليل من الأفراد يعيشون فى حين ضيق من المكان يتنافسون فيما بينهم على الممتلكات الصغيرة ويستبد بهم التناحر والعداء، حيث يفتقر المنزل إلى القيم التربوية السليمة مما يؤثر على الأطفال والآباء أيضا .

ثالثا ..

عوامل اجتماعية ثقافية متعلقة بالأحوال البيئية عموما والمجتمع الذى ينشأ فيه الطفل من حيث ظروفه الاقتصادية والطبيعية والثقافة السائدة فى هذا المجتمع المحلى !

وهذه العوامل الاجتماعية الثقافية تحدث تأثيرها من خلال أفعال وسيطة فى العمليات النفسية . وقد تأكد بما هو متاح من أبحاث أن الفقر والحرمان والضغط الاجتماعى والهجرة والعيش فى الأحياء الفقيرة العشوائية كل ذلك من شأنه أن يزيد من حدوث المرض كما تأكد أن المعاناة الاجتماعية لابد أن تقلل من تقدير الذات لدى الطفل أو البالغ فيصعب من السهولة حدوث المرض أيضا . كما أن المجتمع الذى يكرس روح المنافسة بين أفرادها يؤدى إلى تدنى تقدير الذات لدى الفاسرين فيه ويجعلهم أكثر عرضة للمتابع النفسية ، بينما العدالة وتكافؤ

الفرص تقلل فرصة العوامل المؤاتية للمرض .

الوقاية من منظور تعدد أسباب المرض : ١- الوراثة :

إن متابعة تقدم علم الوراثة وما يسمى بالهندسة الوراثية يفتح أبوابا واسعة نحو الحد من فرصة حدوث الأمراض النفسية فقد وجد مثلا أن الاستعداد لحدوث مرض الفصام له أساس وراثى تتحدد الوقاية الفعالة منه فى منع انتقال ذلك الاستعداد الوراثى من جيل إلى جيل عن طريق :-

- توفير البيئة المناسبة التى تمنع حدوث الفصام .
- منع الحمل تماما ومدى الحياة .
- إجراء التعقيم الاختيارى .
- أو الإجهاض العلاجى .

وإذا كان توريث الاستعداد للفصام مؤكدا لدى شخص ما وكان مصرا على الزواج والإنجاب، يجب إرشاده إلى كيفية توفير بيئة أسرية مسالمة تقلل من تأثير ذلك الاستعداد .

٢ - الأمراض المعدية وامراض سوء التغذية :-

سوف نجد أن الذهان الناشئ عن مرض البلاجرا يمكن تلافيه بمجرد

تعاطى الفيتامينات الملائمة أو تغيير نمط الغذاء الذى يؤدى إليه كما نجد أن الضعف العقلى الناتج عن الزهري الوراثى عند الأطفال يمكن تلافيه بإعطاء مضادات الزهري بمجرد ظهور الأعراض الازلية . وكذا الهذيان الناشئ عن الأمراض الميكروبية تتم الوقاية منه بتعاطى مركبات السلغا والمضادات الحيوية .

٣ - الظروف البيئية للطفولة والصحة النفسية :

إنه قد أصبح مؤكدا وفقا لمعارفنا الراهنة أن التهينة الوراثية يمكن إلغاؤها تأثيرها بتوفر ظروف بيئية ملائمة فى فترة الطفولة . فمثلا عدم التوافق الزوجى يعتبر من أهم العوامل وأكثرها شيوعا فى خلق بيئة غير صحية بالنسبة للأطفال .

دور الأم ..

أكدت الدراسات القديمة والحديثة عند فرويد وغيره ازدواجية الدور الجنسى للمرأة وما يستتبعه من نتائج، إذ عليها أولا أن تكون جذابة للرجل وأن تقيم معه علاقة حب ، وعليها ثانية أن تتجنب أطفالا وتقوم تجاههم بوظائف الأمومة . إلا أن كثيرا من الأمهات لا ينجح فى أى من الدورين . فهن يقدمن على الزواج ولديهن توقعات كبيرة دون أن يكن

مؤهلات للعطاء مقابل ذلك ، ويعد الإنجاب يشعرون بأن الأمومة عبء عليهم .

دور الأب ..

لقد أصبح الأب منذ الثورة الصناعية في الغرب أقل فعالية . وتحديث العلماء هناك عما يسمى بالأب «غير المرئي» فلم يعد الأب هو المعلم ولم يعد الشريك الأكثر خبرة بالحياة . فهو لم يفقد هيئته كمعلم فحسب ، بل أيضا كمحافظ على نظام الأسرة وكقدوة يقتدى بها .

ونخلص من ذلك إلى أنه في ضوء معارفنا المتاحة يبدو أنه من الممكن تجنب آثار الظروف البيئية غير المواتية في مرحلة الطفولة عن طريق إجراءات وقائية على المستوى السيكولوجي والاجتماعي بهدف الإقلال من حالات الزواج غير الموفق . كما أنه يجب تمكين الآباء والأمهات من القيام بأدوارهم بصورة مرضية كما أنه يجب على سبيل الوقاية التأكيد من تلبية حاجات الطفل الأساسية من مسكن ومأكل وملبس وتعليم ورعاية .

ويجب إعادة النظر في طريقة الحياة المعاصرة ونمط الحياة وخاصة ما تتميز به من سرعة إيقاع تحرم الطفل من الحب والتواصل الحقيقي . وأن يعاد النظر في آثار التصنيع والتكنولوجيا وتلوث البيئة على الطفل ، ومثلا التلفزيون الذي يجمع أفراد الأسرة في المكان ولكن يصرهم من الحديث معا . كما ثبت علميا أنه قد يُصيب بعض الأطفال بأمراض العيون والأذن وبعض سرطانات الدم ، وكذا يعودهم على نوع من الخمول والتلقي السلبي قد يصل إلى درجة التخلف البسيط .

كما أنه من الوقاية أن يدرك الأب والأم أن أساليب التنشئة السليمة هي التي تكون وسطا بين التدليل والقسوة وأن يتناسب العقاب مع الذنب ويرتبط به حتى لا تختل قيم الطفل ويفقد الثقة في كل ما حوله ويصبح عرضة للانهيال تحت الضغوط .

أما الوقاية الجذرية الاستراتيجية ..

فهو حالة من التغير الشامل لنمط الحياة الثقافية والاجتماعية

والاقتصادية تهدف إلى تخفيف أثر الظروف غير الملائمة للطفل بطريقة تتبع تحقيق أعباء وأيسر الاحتياجات الأساسية للفرد في طفولته وأصباها ولاتدفع تلك الضغوط الاجتماعية غير العادية تتجاوز قدرة الفرد أو الطفل على احتمالها .

إن خلاصة الأمر باختصار هي أن إحقاق الحد الأدنى من حقوق الطفل هو قاعدة الأساس لضمان الحد الأدنى من صحته البدنية والعقلية والنفسية . ■

هوامش :

- (١) اتفاقية حقوق الطفل إصدارات الأمم المتحدة ١٩٩١ .
- (٢) الأطفال مرآة المجتمع د . عماد الدين إسماعيل .
- (٣) نظريات التعلم د . علي حسين حجاج .
- (٤) ثقافة الأطفال د . هادي نعمان .
- (٥) مرض القلق ترجمة : عزت شعلان .
- (٦) الفصام كيف يفهم ؟ سليفيا نواريني .

عمل الأطفال

العمل بدلا من المدرسة . وربما كان الاستثناء الوحيد في هذا الشأن هو توجيه بعض الجهد الدراسي نحو دراسة عمل الأطفال في الزراعة . إلا أن ذلك يمثل مفارقة مع حقيقة أن تشريع العمل في مصر (المواد ١٤٣ - ١٥٠ من القانون رقم ١٣٧ لسنة ١٩٨١) ينظم عمل الأطفال خارج القطاع الزراعي الذي يبيع فيه هذا العمل .

على أن الاهتمام الصحفي والأكاديمي بظاهرة عمل الأطفال في مصر قد تزايد في السنوات الأخيرة . حيث نشرت مقالات صحفية مختلفة حول هذا الموضوع . كما أجرى المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بالتعاون مع منظمة اليونيسيف دراسة ميدانية حول عمل الأطفال في ورش الصناعات الحرفية تحت إشراف الدكتور عادل عازر والدكتورة ناهد رمزي . وأخيرا تشكلت اللجنة الوزارية لدراسة ظاهرة عمالة الأطفال وأصدرت تقريراً عن أعمالها . كما تجب الإشارة إلى البرنامج التليفزيوني « البرلمان الصغير » الذي خصص إحدى حلقاته مؤخرًا لمناقشة موضوع عمل الأطفال .

كلفتني منظمة العمل الدولية بإجراء بحث ميداني عن عمل الأطفال في الصناعة في مصر التي وقع الاختيار عليها ضمن مجموعة أخرى من البلدان لدراسة ظاهرة عمل الأطفال على المستوى الجزئي المباشر micro استكمالاً لدراسات سابقة قامت بها المنظمة حول نفس الموضوع على المستوى الكلي macro

وأول ملاحظته بشأن إعداد الخلفية العامة لظاهرة عمل الأطفال في مصر هو ندرة المراجع الخاصة بهذا الموضوع والتي عكست ندرة في البحوث الميدانية للظاهرة داخل إقليم جمهورية مصر العربية. إذ بدت رفوف ومكتبات الجامعات ومراكز البحوث الاجتماعية والفرف الصناعية ووزارة القوى العاملة خاوية من هذه الناحية . ونفس الشيء قد تأكد بالنسبة للمادة الصحفية التي اقتصرت على تناول قضية الأطفال في مصر من زوايا سيكولوجيا الطفل وثقافة الطفل وتعليمه بصورة تعكس التحيزات العامة للطبقة الوسطى المصرية التي تبدو معنية بدراسة نفسها دون الفئات الاجتماعية الدنيا التي يذهب بعض أطفالها إلى سوق

أطفال
مصر
والمستقبل
والفهم



وفجاجة الإستغلال الإجتماعى

أحمد عبدالله

خبير العلوم السياسية ، ومؤلف ومحرر العديد
من الكتب حول قضايا الشباب والديمقراطية .
رصاص أول دراسة ميدانية عن عمل الأطفال
فى الصناعة فى مصر .

وقد شرعت فى إجراء الدراسة
الميدانية على عمل الأطفال فى صناعة
الجلود وبالتحديد فى منشآت دبغ
الجلود (المدايغ) الكائنة فى حى
مصر القديمة بجنوب القاهرة . وقد
تمثلت مبررات هذا الاختيار فى كون
هذه الصناعة من المعازل التقليدية
لتشغيل الأطفال فى الصناعة
المصرية ، وفى كونى شخصيا من
سكان هذه المنطقة ولى بها بعض
الدراسة خصوصا فى جانب المعرفة
الشخصية الذى ثبتت أهميته لأجل
الحصول على معلومات حقيقية بشأن
هذا الموضوع الذى يعتبره أصحاب
العمل موضوعا حساسا لما يحتويه
تشغيل الأطفال من مخالفة لصريح
القانون . وقد اشتمل البحث على
مقدمة عامة عن صناعة الجلود نفسها
والتي تواجه مشكلة خاصة تتعلق
برغبة أصحاب المدايغ فى تصدير
جزء من إنتاجهم وحظر السلطات
لذلك . أما المنشآت التى تناولها
البحث فقد بلغت خمسين منشأة
كبراهما يعمل بها مائتان من العمال
بجانب خمسة عشر طفلا من
الخامسة عشرة من العمر وصغراها
يعمل بها بالغان وطفل واحد . ومن
بين الخمسين مدبغة وجدت واحدة

فقط لا تقوم بتشغيل الأطفال .

أما بالنسبة للأطفال فقد غطى
البحث خمسين طفلا عاملا فى هذه
المدايغ (٤٨ ولداً واثنتين) كان من
بينهم ١٤ طفلا فى فئة العمر
٤ - ١٠ سنوات ، و ٢١ طفلا فى فئة
العمر ١١ - ١٣ سنة ، و ١٢ طفلاً
عمرهم ١٤ سنة و ٢ أطفال عمرهم ١٥
سنة بلغ متوسط عمر الجميع ١١٫٧
سنة . وقد تم استجواب هؤلاء
الأطفال فى موقع العمل ثم مرة أخرى
تم استجواب أرباب أسرهم فى مكان
سكنهم . كذلك تم استجواب خمسين
أسرة لا يعمل أطفالها للمقارنة بين
الأطفال العاملين وأولئك الذين يذهبون
للمدرسة من حيث أوضاع الأسرة .

**وعلى وجه العموم يمكن
تلخيص نتائج البحث على
الوجه التالى :-**

**أولا : أوضاع سوق العمل
ونطاق عمل الأطفال**

١ - عوامل العرض

**١ - دخل الأسرة وعمل البالغين
بها:**

تأكدت الأطروحة القائلة بأن
الفقراء هم الذين يرسلون أطفالهم

إلى سوق العمل بدلاً من المدرسة
بحثاً عن دخل أكبر لمواجهة متطلبات
العيش . فقد جاءت إجابات أرباب
أسر الأطفال العاملين حول سبب
إرسال أطفالهم للعمل على الوجه
التالى :

السبب **نسبة أرباب الأسر**
- احتياج الأسرة للمال ٩٠٪
- دخل الأسرة غير مضمون ٥٦٪
- لم تقو الأسرة على تكاليف المدرسة ٤٨٪
- رب الأسرة عاطل عن العمل ٢٠٪

إلا أنه يلاحظ هنا أن الأطفال
العاملين أنفسهم يميلون للتهمين من
اعتبار احتياج الأسرة للمال كسبب
لذهابهم للعمل . حيث أقر ٥٠ ٪ من
هؤلاء الأطفال بهذا السبب ، وكذلك لم
تزد نسبة من أقروا بعجز الأسرة عن
مواجهة تكاليف المدرسة عن ٧ ٪
فقط . ويشير ذلك إلى أن الطفل
العامل يعتمد لإقناع نفسه بأن ذهابه
للمعمل إنما يتأسس على اختياره
الخاص .

وتجدر الإشارة هنا كذلك إلى
ملاحظات:

الأولى : هى أن نسبة من الأطفال
إنما تساهم فى زيادة دخل الأسرة

عمل الأطفال وفجاجة الاستغلال الإجتماعي

الصيفية لتوافر التلاميذ الراغبين في العمل لبعض الوقت . وهناك بجانب تلك الطلب الناتج عن انخفاض تكلفة عمل الأطفال من جراء ضعف أجورهم . هذا بجانب تخلف التكنولوجيا المستخدمة في هذه الصناعة واحتوائها على مهام يدوية يتيسر للأطفال القيام بها وبالأخص مهمة خلع المسامير في الجلد للشدود على الإطارات الخشبية بعد أن يجف . ووفق كل هذا هناك سهولة الحصول على اليد العاملة الصغيرة في المنطقة السكنية المجاورة بالشكل الذي جعل في هذا الأمر تقليدا تاريخيا .

ثانيا : شروط عمل الأطفال

١ - توزيع مهام العمل :

يقوم توزيع مهام العمل بين الكبار والصغار على الاعتبارات الإنتاجية . وإذا يقوم الأطفال أساسا بالأعمال اليدوية البسيطة كتكثك الماشر إليها أعلاه . إلا أن تلك الأعمال تمثل جزءا عضويا في العملية الإنتاجية لا يمكن الاستغناء عنه . وبينما يشير أكثر من ٩٠ ٪ من أصحاب العمل إلى أن الأطفال يقومون بمهمة تنظيف مكان العمل والإعداد البسيط لمواد الإنتاج يقر ٤٨ ٪ منهم بأن عمل الأطفال يرتبط أكثر بالإنتاج المباشر من

أطفالها للمدرسة حيث قدمت مبررات مثل ضياع شهادة ميلاد الطفل أو تجاوز الطفل سن المدرسة أو حتى نسيان التقدم في موعد تقديم طلبات الالتحاق بالمدرسة . أما عن ترك المدرسة بعد بدء الدراسة بالفعل فقد ارتأى ١٠ ٪ من أرباب الأيسر أن السبب يرجع لعدم حب الطفل للمدرسة بينما كانت نسبة الأطفال العاملين الذين ارتأوا نفس السبب ٣٨ ٪ . ويلاحظ أخيرا أن التكلفة الفعلية للتعليم قد ارتفعت بشدة مع انتشار ظاهرة الدروس الخصوصية بحيث أصبحت تتراوح بين ١٣ ٪ و ٢٥ ٪ من دخل أسر العينة . وهو ما ينذر مستقبلا بالمزيد من العرض بالنسبة لعمل الأطفال ويتحول التعليم إلى امتياز اجتماعي غير متاح إلا للقادرين .

٢ - عوامل الطلب

تمت مجموعة من العوامل الاقتصادية والتكنولوجية والاجتماعية التي تدفع للطلب على اليد العاملة للصغيرة في الصناعة محل البحث . وتأتي على رأس هذه العوامل طبيعة الإنتاج في هذه الصناعة والتي تجعل الطلب على اليد العاملة متغيرا بم يلانم عرض عمل الأطفال للتغير بدوره حيث يزداد أثناء الإجازة

من خلال العمل لبعض الوقت دون أن تترك المدرسة تماما (٤٤ ٪ من أطفال العينة) .

والثانية : هي أنه برغم إسهام الأطفال بعملهم في زيادة دخل الأسرة إلا أنهم ليسوا الوحيدين الذين يوفران للأسرة دخلا . حيث لم تزد نسبة من يلعب هذا الدور عن ٢ ٪ من العينة .

ب - التسهيلات التعليمية وموقف الأسرة من المدرسة :

ساهم هذا العامل بدرجة أقل في توليد فرص عمل الأطفال . ويسبب شدة ارتباط الأسر المصرية بالتعليم كان من العسير مصانقة أسر يذهب أطفالها للعمل فقط حيث غالبا ما ضمت الأسرة أطفالا ينهبون للمدرسة بجانب أولئك العاملين . وإن لوحظ بشكل عام ارتفاع درجة الاهتمام بتعليم الأطفال مع ارتفاع درجة تعليم الوالدين نفسيهما . كما كان لدى استقرار الأسرة أثر على ذلك حيث زادت نسبة الأطفال العاملين في الأسر ذات الأصل الريفي القريب أو حديثة الهجرة للمدينة . ولم تتواجد لدى هذه الأسر شكوى واضحة بإزاء توافر التسهيلات التعليمية بقدر ما لتضحت مسؤوليتها الخاصة عن عدم إرسال

خلال نقل الخامات وإعداد الماكينات.

٢ - الأجور والمكافآت

يؤكد أصحاب العمل والأطفال العاملون معا أن الأخيرين يحصلون على أجور منتظمة تدفع لهم شخصيا في ٩٢٪ من الحالات وللوالدين في ٤٪ منها بينما يتبقى ٤٪ من الأطفال العاملين يعملون بدون أجر منتظم لكونهم أبناء أصحاب العمل أنفسهم . ويعيش كل الأطفال العاملين مع ذويهم وبالتالي لا يدخل السكن ضمن مكافأة العمل مثلما لا يدخل الطعام . ويحصل البعض منهم على مكافآت إضافية في مناسبة الأعياد سواء على شكل منحة نقدية أو مقدار من القماش واللحم . والمهم في هذا الشأن هو أن أجر الطفل يتراوح بين ربع وثلاث أجزر للعامل البالغ . حيث بلغ متوسط أجر الطفل ١٣ جنيه في الأسبوع مقابل ٤٦ جنيه للعامل البالغ . وبلغ أعلى أجر لعامل طفل ٢٠ - ٢٥ جنيه وأقل أجر ٢ - ٣ جنيهات .

٣ - وقت العمل :

يعمل معظم الأطفال ستة أيام في الأسبوع ويوم العطلة الأسبوعية غير مدفوع الأجر وتنازل ما يحصلون

على إجازات سنوية مدفوعة أو غير مدفوعة . ويبلغ متوسط ساعات عملهم في اليوم ٩ ساعات في مقابل ١٢ ساعة للعمال البالغين . ويعمل حوالي ثلث الأطفال ساعات عمل إضافية بعد السادسة مساء بالمخالفة الصريحة للقانون . وتتراوح فترة الراحة أثناء العمل ما بين نصف ساعة وساعة كاملة وقت الغداء . وعلى وجه العموم توزع أوقات العمل بالنسبة للأطفال العاملين على الوجه التالي :

عدد ساعات العمل	نسبة الأطفال العاملين
أقل من ٨ ساعات	٤٤ ٪
٨ ساعات	٣٦ ٪
أكثر من ٨ ساعات	٢٠ ٪
(٨ - ١١ ساعة)	(٢٢ ٪)
١٢ ساعة	١٦ ٪
أكثر من ١٢ ساعة	١٢ ٪

٤ - التدريب :

لا يحصل الأطفال العاملون على تدريب منتظم وإنما يضطرون في العملية الإنتاجية مباشرة . ومع ذلك يعتبرهم أصحاب العمل في حالة تدريب دائم كصحية ويقر معظم الأطفال بهذا الاعتبار .

٥ - بيئة العمل :

يعمل الأطفال في بيئة عمل قاسية

في الصناعة محل البحث . ويرجع تلك لطبيعة العملية الإنتاجية والتي تشمل بالنسبة للأطفال الوقوف ساعات طويلة تحت الشمس وفي وضع الظهر المنحنى للقيام بمهمة خلع المسامير من إطارات الجلد . كما يرجع ذلك لتخلف التكنولوجيا المستخدمة في هذه الصناعة . ويقرر الأطفال أن أسوأ جوانب العمل الذي يقومون به هي الجوانب التالية :

الخطورة البدنية للعمل	٧٤ ٪
يشتمل على حمل ونقل أشياء ثقيلة	٥٤ ٪
يستلزم السرعة الشديدة	٣٢ ٪
ساعات العمل طويلة	٢٢ ٪
مناخ إهمال بدنية وإفطية	٢٢ ٪

وبالنسبة للجانبين الأولين تتركز شكوى الأطفال العاملين في الراحة الكريمة النابعة من عملية دبح الجلود والتي تؤثر على تنفس بعضهم ، وفي ثقل وزن الإطارات الخشبية لشد الجلد والتي يضطرون لحملها بالإضافة لارتعائهم معظم الوقت لقطع المسامير المثبتة عليها . ويمثل هذان الجانبان بجانب المواد الكيميائية والآلات الصادرة المستخدمة والاستخدام غير المأمون للتيار الكهربائي - المصدر الأساسي لأسوأ المهنة وإصابات العمل التي

عمل الأطفال وفجاجة الاستغلال الإجتماعى

يتعرض لها الأطفال العاملون فى هذه الصناعة . حيث تمثل إصابات الأطفال ٢٥٪ من إجمالى إصابات العاملين ، وهى نسبة مطابقة تقريباً لنسبة الأطفال فى قوة العمل الإجمالية لهذه الصناعة والتى تتراوح بين ٢٠٪ ، ٢٥٪ من العاملين . ومن بين الأطفال الضمسين الذين غطتهم العينة أشار ستة إلى أنهم قد أصيبوا بأمراض ناجمة عن العمل لمد متفاوتة : واحد بإصابة فى العمود الفقرى لمدة عام ، وواحد بإصابة فى العين لمدة ثلاثة أشهر بالمستشفى ، وواحد أصيب بالعمى وظل بالمستشفى لثلاثة أشهر أيضاً ، وواحد أصيب بصداخ متجدد لمدة شهر ، وواحد بإصابة معوية لمدة أسبوع ، وواحد لم يقدر على العمل لثلاثة أيام بسبب الرطوبة . ويعطينا ذلك متوسطاً قدره ثلاثة أشهر وثلاثة أيام بالنسبة لكل مصاب وقدره أسبوع وأربعة أيام ونصف بالنسبة لكل من الأطفال العاملين الذين تناولهم البحث .

٦ - الخدمات الاجتماعية والفروجية :

لا تحتوى منشآت هذه الصناعة على ملحقات للخدمة الاجتماعية والتفروجية سواء بالنسبة للعاملين

البالغين أو الأطفال ، اللهم إلا توافر دورات المياه وبعض الإسعافات الأولية داخل المنشآت . ويتضح أن العاملين الكبار والصغار معاً فى حاجة شديدة للخدمة التعليمية متمثلة فى فصول محو الأمية والخدمة الصحية متمثلة فى عيادة متخصصة داخل موقع العمل والخدمة الترويحية متمثلة فى نادى رياضى او منتدى اجتماعى .

ثالثاً : عمل الأطفال بين الاستغلال الاجتماعى والضبط القانونى :

الصورة العامة لمظاهرة عمل الأطفال فى مصر كغيرها من بلدان العالم الثالث تشير الى أن الأطفال العاملين أنفسهم وأسرهم والمجتمع الواسع إنما يستقبلون جميعاً هذه المظاهرة استقبالا بارداً يجعل منها ظاهرة طبيعية لا تمثل خروجاً عن التواميس المألوفة . لكن هذه الروح العامة لا تستطيع أن تطفى حقيقتين على قدر من الأهمية . الأولى هى وجود حالات فجوة من القهر الإنسانى الواقع على بعض الأطفال على الأقل ، مثل حالة الطفلة التى لا يزيد عمرها عن أربع سنوات ونصف السنة ومع ذلك تحنى ظهرها لساعات طويلة لتجمع المصامير الملقاة على

أرضية إحدى منشآت صناعة الجلود . هذا مع ملاحظة أن السن المتوسط لبدا العمل بالنسبة للأطفال العاملين فى هذه الصناعة طبقاً لبحثنا الميدانى هو ٨,٣ سنة . والحقيقة الثانية هى أن ثمة مستويات كونية استنتها المجتمع الدولى لتنظيم عمل الأطفال من خلال اتفاقيات العمل الدولية والمفترض أن تنعكس فى التشريعات القومية . وبرغم أن مصر لم توقع أى من الاتفاقيات الخاصة بتنظيم عمل الأطفال إلا أن تشريع العمل بها يتناول الأمر بصورة شسبية تقف نظرياً دون المستويات الدولية المقررة وتقف عملياً فى دائرة التطبيق بسبب تخلف أجهزة الضبط القانونى . حيث لايزيد عدد مفتشى العمل فى منطقة مصر القديمة التى تحتوى الأطفال العاملين بعدايع الجلود عن أربعة مفتشين مطلوب منهم التفتيش على حوالى عشرين ألف منشأة بصورة منتظمة . والأمر على هذا النحو لا يعدو كونه ملهاة اجتماعية تتحدى المستويات الدولية المحددة والحقوق الإنسانية العامة بل وتتحدى أدامنا المهني للبحث الاجتماعى حين تقف عاجزين عن تغيير الأوضاع اللاإنسانية التى ندرسها .

وأخيرا فإن الاهتمام الصحفى والاكاديمى بهذه القضية لم يتخف فى الواقع عن تغيير ملموس فى أوضاع الطفولة العاملة من النواحي القانونية والاجتماعية والإنسانية . فلم يزل القانون فى مصر يسمح بعمل الأطفال فى الصناعة عند سن ١٢ سنة (رغم افتراض وجودهم فى التعليم الأساسى حتى سن ١٥ سنة). كما يسمح بعملهم فى الزراعة فى أى سن وهذا القانون المتساهل أصلا يصبح أكثر تساهلا فى الواقع ، حيث يعمل الأطفال وهم أصغر من السن القانونية دون حظر حقيقى يعجز عنه جهاز تفتيش العمل المصرى والذي لا يخلو من عناصر فاسدة . ولئن ارتأى البعض أن عمل الأطفال ضرورة اجتماعية - بغض النظر عن الجوانب القانونية - فإنه يبقى مع ذلك إمكان تخفيف مقدار الاستغلال الواقع على هؤلاء الأطفال وتحسين شروط عملهم وأجورهم وخصوصاً

التأمين عليهم ودفعهم لمواصلة التعليم بجانب العمل وكذلك رعايتهم صحياً وترويحياً (ربما من خلال مراكز اجتماعية وثقافية - وتروحية خاصة بالطفولة العاملة) . لكن لا السلطات الحكومية ولا أصحاب الأعمال قد أبدوا حتى الآن أى حماس لهذا الحل الوسط . فلم يبق إلا الأقدار لتنبه الجميع إلى خطورة استمرار الحال على ما هو عليه . وتكفى هنا حادثة موت أكثر من عشرة أطفال فى عام ١٩٩١ بمحافظة الجيزة أثناء انتقالهم فى حافلات مكتظة للعمل فى قلب الليل فى مزارع الياسمين الخاصة بإحدى شركات القطاع العام (انظر مثلاً : سلامة أحمد سلامة ، القتل بتصريح حكومى ، الأهرام ، ٢٩/٧/١٩٩١) . وإزاء البلبلة الاجتماعية المنتشرة فى هذا البلد كان على الأقدار إعادة التنبيه والإنذار . فقبل أسابيع قليلة وبالتحديد صباح يوم ٧ سبتمبر ١٩٩٢ جرى حادث مفرج

أخر حين انقلبت سيارة نصف نقل كانت تكتظ بالأطفال العائدين من العمل طوال الليل فى منطقة « شبرا بلولة » فى مزارع الياسمين الخاصة بإحدى شركات القطاع الخاص ، حيث ماتت طفلتان وأصيب ثلاثة عشر طفلاً من أبناء قرية « صا الحجر » بمحافظة الغربية . وفى الحادثين برزت إداوتنا الشركتين الحادثين بأنهما من فعل القضاء والقدر . وهو تبرير مخجل يعبر عن بلادة فاضحة إزاء ظاهرة اجتماعية خطيرة . ولئن عجز المجتمع المصرى عن حل هذه المشكلة ، فلأقل من الإصرار على التخفيف من حدة أعراضها ولوبشى من الذوق الإنسانى . فحين يذهب القانون فى إجازة دائمة ويطفى الجشع المادى على كل الاعتبارات ، لا يبقى للمجتمعات الإنسانية المتحضرة سوى « الذوق » لتبقى إنسانية ومتحضرة

بأى قدر ■

مشكلة أطفال

مشاكل اقتصادية . وقد انعكست على حياة الأسرة فأصبحت الأسرة عاجزة عن توفير احتياجاتها المختلفة . فتبدأ الأسرة فى استغلال الطفل وتدفعه إلى العمل لساعات طويلة حتى يساعد فى زيادة دخل الأسرة . وهنا يفقد الطفل الإحساس بطفولته ويشعر بالحرمان ويتجه إلى المكان الذى يعيش فيه بانطلاق ويتمتع بالحرية المطلقة ويصبح الشارع هو هذا المكان ، وقد ثبت هذا من خلال تجربتنا واحتكاكنا بهذه النوعية المترددة على المركز من أطفال الشارع .

ومثال على ذلك حالة الطفل / جمعة جلال حسن الذى يبلغ من العمر تسع سنوات فقد تواجد الطفل فى الشارع أطول فترة دون رعاية ورقابة أسرية وذلك لانشغال الأب فى عمله كسمكرى بولجير والأم بانعة متجولة .. نشأة الطفل فى بيئة تعانى من المشكلة الاقتصادية جعلته يتروك هذه البيئة ويتجه إلى الشارع ، بعدما بدأت الأسرة فى دفعه للعمل للمساهمة فى الدخل .

ف فجأة طفت على سطح المجتمع المصرى ظاهرة اجتماعية خطيرة ، وهى ظاهرة أطفال الشارع . فقد أصبحت رؤية أولاد فى مختلف الأعمار مجتمعين فى الميادين العامة ومحطات القطارات شيئاً عادياً . ولذلك كان من الصعب تجاهل هذه المشكلة ، بل كان من الواجب علينا أن ننظر إلى تلك الظاهرة بعين الفاحص والدارس والباحث . والجانب الأول لدراسة أى مشكلة يتعلق بالطبع بتعريف الظاهرة المرصودة .

أولاً : من هو طفل الشارع ؟ ؟ طفل الشارع هو الطفل الذى وجد فى الشارع أو خرج إليه نتيجة لعدة ظروف تفقده الأمان ..

ثانياً : ماهى الأسباب التى تؤدى إلى دفع الطفل أن يترك أول مجتمعه عرفة ونشأ فيه وهو الأسرة ليخرج إلى الشارع بما فيه من مخاطر ؟ فلا بد أن يكون هناك دافع قوى جعله يترك المنزل ..

من هذه الدوافع مايلى :

١ - الفقر :

يعانى المجتمع المصرى كلى مجتمع فى دول العالم الثالث من

أطفال
معرض
والمستقبل
الغامض



الشوارع فى مصر

إعداد

فaisal داود

باحث اجتماعى

ومدير مركز استقبال أطفال الشوارع بشبرا .

٢ - التفكك الأسرى

وضعف الروابط الأسرية :

يؤدى ذلك إلى جعل الطفل فى حالة شديدة من التوتر ويقع تحت ضغط نفسى لأنه أصبح فريسة للصراعات بين الوالدين . ويكون الضحية الأولى لطلاق الوالدين . كما أن وفاة أحد الوالدين أو كليهما يعرض الطفل لفقد الرعاية الاجتماعية والأسرية . ويانقطع الامتداد الطبيعى للأسرة من جهة الخال أو العم وخلافه فنجد أن الطفل يشعر بنوع من عدم الأطمئنان والاستقرار إذا عاش معهم ويضعه فى موقف حرج حيث يشعر الطفل أنه ليس فى مكانه وليس بين أسرته .

مثال على ذلك حالة الطفل « عمرو عامر » الذى يبلغ من العمر ثلاثة عشر عاما . فبعد أن توفى والدا الطفل لم يجد الطفل من يرعاه . فقد تخلى عنه أخوته رغم كثرة عددهم لذلك خرج الطفل إلى حياة الشارع .

ومثال آخر على التفكك الأسرى حالة الطفل « سالم فوزى » الذى يبلغ من العمر ١٢ عاما ، فقد تم الطلاق بين الوالدين وتزوج كل منهما بآخر ، مما أدى إلى إهمال الطفل وفقدته

الرعاية الاجتماعية والرعاية الأسرية واتجه لحياة الشارع .

٣ - التنشئة الاجتماعية

غير الصالحة :

إما بالتدليل الزائد أو القسوة المفرطة . وقد يكون لاختلاف معاملة الطفل من الوالدين أو التمييز بين الأطفال فى المعاملة أن يولد القصد أو الغيرة بين الأبناء .

ومثال ذلك حالة الطفل « سعيد كمال » الذى يبلغ من العمر ١٢ عاما . فالطفل يعامل من الأب بقسوة مفرطة وذلك لأن الأب مدمن للخمر والمخدرات . ولذلك لم يقد بدوره كآب أو كمثل أعلى ولذلك هرب الطفل من قسوة الأب إلى الشارع .

وتتخصص تقريبا مشكلة هروب الأطفال من البيت فى الطبقات الاجتماعية الشعبية (الحرفيون - العمال - الفلاحون) . فجهل الأب والأم يمنعهم من تربية أولادهم بطريقة سليمة ، فيهتمون بشدة بزرع أهمية « المادة » فى دلوهم . ولذلك نجسد معظم أولاد الشارع جسدون الأمان فى المادة فيتغير مفهوم الأمان العادى (الأسرة - المنزل - المثل الأعلى)

إلى مفهوم الأمان المادى (المال الكازم لشراء الطعام) وغير ذلك من احتياجات حياة الشارع ..

ومثال على ذلك حالة الطفلين « إبراهيم السيد إبراهيم ، ومحمد السيد إبراهيم » فالأب تارك المنزل والأم هى التى تعول الأسرة . وعندما فقدت الأم زوجها (عائلها الوحيد) اختلفت تربيتهما للأبناء ، فركزت على تنمية أهمية المادة وزرعت ذلك فى الأبناء فضاقوا بهذه الحياة واتجهوا إلى الشارع .

٤ - الهجرة من

الريف إلى المدينة :

تهاجر الأسر من الريف إلى المدينة بطريقة عشوائية غير منظمة فى الأونة الأخيرة ويعيشون فى أطراف المدينة بعزب الصفيح والعشش . وبذلك تسهل الأسرة للطفل الطريق إلى الخروج إلى الشارع . وحين يفقد الطفل الرعاية الاجتماعية والرقابة الأسرية فيجذبه أصناف السوء إلى الشارع ، خاصة لقرب هذه العزب والعشش من المدينة فيحاول الطفل أن يغذى تطلعاته لرؤية حياة المدينة فيتجه إليها ويعيش بين شوارعها .

مشكلة أطفال الشوارع في مصر

ولا نغفل دور الإعلام في تصوير حياة المدينة المبهرة للطفل .

ومثال على ذلك حالة الطفل «خلف محمود عهد الرجال» الذي يبلغ من العمر ١٣ عاماً . فنتيجة لهجرة الأسيرة من الريف والمجىء إلى أطراف المدينة ووفاء والدته وكثرة عدد الإخوة وعمل الأب في منطقة بعيدة عن للسكن ، افتقد الطفل الشكل الصحيح للحياة الأسرية والرعاية الكاملة فاتجه إلى الشارع واندمج مع أصحاب السوء بعد انبهاره بحياة المدينة .

٥ - فقدان الطفل

لرعاية مع وجود الأبوين :

وهذا ناتج عن عدم توفير الحب والحنان والتفاهم اللازم من الأبوين وانشغال كل منهما عن الطفل . فيخرج الأبناء للعمل لتوفير المال اللازم لتربية الطفل دون أن يهتموا بالتربية النفسية والتربية الفكرية للطفل . فهم يهتمون بتوفير احتياجات

الطفل المادية فقط ويهملون احتياجاته المعنوية والنفسية .

ومثال على ذلك حالة الطفل «سيد رمضان الشيمى» . فقد انشغل الأبناء بالعمل في شادر السمك طوال اليوم واهتماماتهما كانت فقط بتوفير المأكول والملبس مما جعل الطفل مفتقدا للحنان والاحتضان فاتجه إلى حياة الشارع .

٦ - فقدان القدوة

وبور المثل الأعلى :

عندما يفقد الطفل القدوة والمثل الأعلى الذى يحتذى به يصبح فريسة سهلة لأصدقاء السوء والشخصيات المريضة التى يتخذها الطفل قدوة ويعيش حياتهم ويتبع سلوكهم .

ومثال على ذلك حالة الطفل «أحمد اسماعيل عبد الحميد» الذى يبلغ من العمر ١٤ عاماً . فقد قام الأب بأعمال السرقة وطلافه للام التى رفضت هذه الحياة مما أدى إلى فقد

الطفل المثل الأعلى والقدوة الحسنة فتحول الطفل إلى الشارع .

٧ - مشكلة المدرسة :

تكس الفصول والنظرة التجارية للمدرسين وضعف دور الأخصائى الاجتماعى فى بعض المدارس وغياب الرعاية الاجتماعية فى بعض المدارس الأخرى ، كلها أسباب وراء زيادة الظاهرة .

مثال لذلك حالة الطفل «علاء حسن أحمد» . فقد اعتاد الطفل الهروب من المنزل بسبب عدم رغبته فى الذهاب إلى المدرسة . ويتمتع هذا الطفل بمقدرة كافية على الإدراك ولكنه لم يجد نفسه بين الزحام الشديد فى المدرسة فترك المنزل لأنه ترك المدرسة

وتتدرج جميع الحالات المتدرجة على مركز الاستقبال بشبرا تحت هذه الظروف ■



لوحة للفنان مصطفى عبدالملكي

ثقافة الطفل

تتخذ صورتها التي تبدو عليها إلا في عصور متأخرة ، إذ إن الخيال أليقظ الذي يمتلكه القصاصون الموهوبون والمتعة في التشكيل والتزيين ، بل القصد إلى التعليم أحياناً ، كل هذا غير من شكل الحكاية الخرافية » .

وفي صفحة ٥٩ ، يشير الكاتب نفسه إلى « أهمية بحث نشاط القاص في عملية الخلق والتفكيح ، وإلى الطريقة التي تعيش بها الحكاية الخرافية في عالمها الخارجي ، وإلى كيفية تأثيرها في السامعين ، وخضوعها تماماً عند روايتها لعوامل التأثير والمفاجأة » .

كما يقول في ص (٦) :

« وليس في وسع كل شخص أن يقوم بعملية الرواية ، إنما الشخص الذي يجمع بين مهارة الحفظ ومتعة الرواية في آن واحد ، أو أنه الشخص الذي يمتلك طاقة فنية تعادل تلك الطاقة التي يمتلكها كاتب القصة . »

ويقول الدكتور عبد الحميد يونس في كتابه « الحكاية الشعبية » (ص ١١) :

« ومن خصائص الحكاية الشعبية ، أنها تنقسم بالمرونة ،

فأول القصصايات التي تواجهنا ، عند بحث قضية الاستفادة من مادة الحكايات الشعبية في كتابة قصص للأطفال ، هي : هل يلتزم كاتب الأطفال بكافة عناصر الحكاية الشعبية ، ويترتيب هذه العناصر ، ودلالاتها ، أم أن من حقه ، بل من واجبه أحياناً ، أن يغير فيها ، تحقيقاً لأهداف الكتابة للأطفال ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل ، لا بد أن نضع تساؤلاً آخر ، هو : هل للشكل الذي وصلت به إلينا الحكايات الشعبية ، هو شكلها الذي كانت عليه في أصلها؟

فإذا كانت الحكاية الشعبية ، من خلال مسيرتها الشفاهية ، عبر الزمان والمكان ، قد داخها تغيير قليل أو كثير ، فإن هذا يعطى كاتب الأطفال الحق نفسه الذي أعطاه المجتمع أو المستمعون للقاص الشفوي ، ولنفس الأسباب .

هنا نجد « فريدريش فون ديرلاين » يقول في كتابه « الحكايات الخرافية » (ص ١٠ - ترجمة د . نبيلة إبراهيم) : يجب أن نحذر أنفسنا من القول إن الحكايات الخرافية جميعها ترجع إلى عصر قديم ، فبعض هذه الحكايات لم

أطفال
مصر
والمستقبل
الفاصل



من خلال القصص والحكايات الشعبية

يعقوب الشاروني

أحد رواد أدب الأطفال، ومدير
المركز القومي لنقلغة الطفل سابقا

يشعر حقا بمشقة كبيرة في نقل
الحكاية من بنيتها الروائية
الشفوية إلى صيغة مكتوبة، تظل
تحتفظ للحكاية الخرافية
بحيويتها وشكلها الخاص.

« وهكذا نجد أن وليم جريم
يخفي كنية وراء عمله ، فكثيراً ما تبدو
لنا حكاياته وإنما لم تجد الألييب الذي
طبعها بطابعه ، ولأم بين أجزاءها ،
وإنما تبدو لنا وكأنها تخرج من أفواه
الشعب مباشرة » .

« ولعل هذا هو السر في النجاح
الفريد الذي أحرزه الأخوان جريم من
حيث إن حكاياتهما الخرافية تمتلئ
بالعناصر الفنية ويكتمل فنها
بالإضافة إلى ما تتميز به من بساطة
وقرب من روح الشعب . »

كما يقول في صفحة ١٩ : « وإذا
كان لابد للحكاية الخرافية من أن
تصمد أمام ذوق العصر ، فلابد
من أن تحتوي على مغزى ، ولابد
أن يصبح اللامعقول فيها معقولاً
، كما لابد أن ينتظم الخلط في
شكل شائق منظم » .

كما يقول في ص ١٩ : جمع
موزيس ، الأستاذ بجامعة فايبر

جريم (ص ٢٧ من كتاب « الحكاية
الخرافية »)

« كان يعقوب جريم يطلب دائماً
لحكايته الخرافية أن تكون قدر
الإمكان ذات معالم كاملة ، ولم كان
يود لو أنه استطاع أن ينشر
الحكايات الخرافية في صورتها
الأصلية لو كان ذلك ممسراً . ذلك لأنه
كثيراً ما كان يجمع بين أجزاء كثيرة
من الحكاية الخرافية ، ثم يقارن
بعضها ببعض ، ويؤلف بينها في
شكل حكاية مكتملة بعد أن
يسقط كل ما هو بعيد عن بنيتها
العضوية ، وبذلك يخلق من
الصيغ العديدة غير الكاملة
حكاية مكتملة » .

« أما عن الصيغة اللغوية
للحكاية الخرافية ، فمصدرها
وليم جريم ، فقد كان يقوم
بتهديب لغة حكاياته من طبعة
لأخرى ، فنجدها دائماً تزاد
سحراً وعمقا ، كما تزاد متعة
وبساطة » .

« وهو إذ فعل ذلك ، لم يتكلف
تغيير الحكايات الخرافية ، وإنما
كان يهدف إلى أن يحكي الحكاية
الخرافية وفقاً لأحكامها ، إذ كان

وإن هذه المرونة تجعلها
قابلة للتطور ، بحيث تضاف
إليها أو يحدف منها أو تُعكّر
عباراتها ومضامينها وعلاماتها
على لسان الراوى الجديد ، تبعاً
لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته
الاجتماعية » .

وتطبيقاً لبدأ المرونة ، يقول
الدكتور عبده الحميد يونس في نفس
الكتاب (ص ٤٩) بعد أن استعرض
الأصول الهندسية للكتاب كنية ودمنة :

« هذا كله لا يحول بيننا وبين
الإعتراف بفضل عبد الله بن المقفع ،
لا في نقله هذا الأثر الأدبي النفيس
تقلاً ، ولكن في صياغته ، مع
الإحتفاظ بتقاليد الخرافة في
السرد القصصى المحبب إلى
النفوس ، والذي تُصور فيه البهائم
والطير كائنات عاقلة مفكرة ومدبرة ،
تخضع لنوازع الخرافات وشبهات
النفوس ، خضوعها إلى الاعتبار
بالأحداث ، والاحتكام إلى الضمير ،
والرغبة في التفلسف ، واستخلاص
العظة أو المثل من المواقف
والحكايات » .

كما يقول دير لاين عن كتاب
« حكايات الأطفال والبيوت ، للأخوين

ثقافة الطفل من خلال القصص والحكايات الشعبية

قيامه بالوظائف الأساسية في التربية الفردية والاجتماعية .

لهذا ترى أنه ، كما كان القاص يراعى وهو يروى قصصه شفاهة ، مستوى السامعين وبيئتهم واهتماماتهم وما يتقبلونه وما يرفضونه ، كذلك فإنه ، عندما نعيد رواية القصص الشعبي للأطفال ، فإنه من حق كاتب الأطفال ، أن يفعل ما فعله الراوى الشعبى من قبل وذلك بأن يراعى الاعتبارات التربوية ، واهتمامات الأطفال وبيئتهم ، وقرائهم على الفهم .

ومن مقتضى هذا أيضا ، أن الحكاية الشعبية الواحدة ، يمكن أن نحكيها في صياغات مختلفة ، بما يناسب استعداد الأفراد في مختلف مراحل العمر لتقبلها ، والاستفادة منها في تكوين شخصياتهم وممارسة حياتهم اليومية . ■

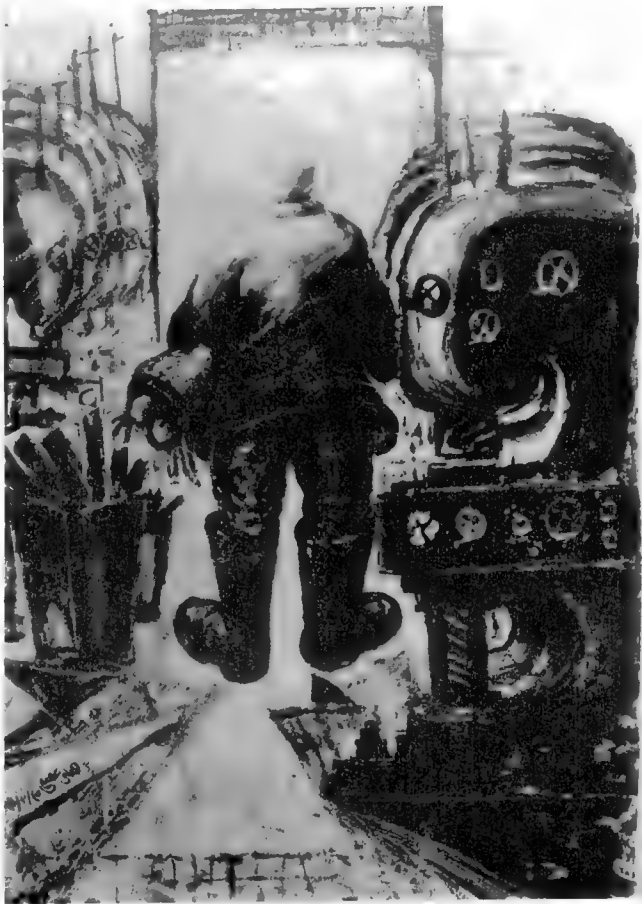
باعتبارها الخطوة الأولى في ثقافة المواطن وثقافة الشعب ، فإن الواجب يقتضينا أن نبادر إلى جمع الحكايات التي يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية ، وأن نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ، ومن الإسمان في الخرافة وعوامل الجمود .

« وأن نكون بذلك مناقضين لمنهج التراث الشعبى ، ذلك لأن الحياة تختبر الأشكال والمضامين ، وتحذف وتضيف ، وتعدل وتنسخ ، حتى يغفل هذا التراث مسائراً لمقتضيات الحياة المتطورة أبداً . »

« ولابد من التسليم بتحفظ واحد ، هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية ، وهى الأصالة التي جعلت من هذا الشكل أثراً يجمع مقتضيات التعبير الأدبى ، إلى جانب

الحكايات الخرافية من الشعب وحكاها ثانية بطريقة ساخرة ، ثم جعل ما فيها من عناصر خيالية وأمر خارقة للطبيعة تظهر بوصفها مجرد شيء ، عرضي ، كما حاول بعد ذلك أن يضمها مغزى ، بأن أضاف إليها مثلاً أخلاقية يقتدى بها ، تماماً كما صنع شارل بيرو الفرنسي من قبل . ومع ذلك فيمكننا أن نقرأ اليوم حكايات موزويس ، وذلك لأن جوهرها صادق كما أن الإنسان يحس في وضوح بما فيها من نغمة شعبية ، إلى درجة أن الأسلوب الساخر والحكمة المضمخة لا يسيئان إليها إلا قليلاً . »

لكل هذا يقول الدكتور عبد الحميد يونس فى دراسته حول « التراث الشعبى وأدب الأطفال » الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل - الهيئة العامة للكتاب - مصر - صفحة (١٦٥) « عندما نفكر فى ثقافة الطفل



لوحة للفنان فتحي عطية

الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

رودلف ارنهائم

ترجمة وتقديم وتعقيب
عادل السيوى

تقديم

العملية الإبداعية فى محاولة لكشف العلاقة بين المعطيات البصرية للواقع والعالم الداخلى للمبدع ، وهو يتعامل مع عملية الإدراك البصرى بوصفها فاعلية إيجابية ترقى إلى مستوى العمليات المعرفية للذهن ، وليست مجرد عملية تسجيل محايدة لعناصر المشهد المتاحة للرؤية .

وفى هذا الجزء الذى اخترته من كتاب أرنهائم " التفكير البصرى " يتناول المؤلف ، لوحات الأطفال مختلفى الأعمار والجنسيات . ومن بينها لوحة لطفل مصرى فى التاسعة من العمر تقريباً ، ويحاول أن يكشف من خلال تحليله لهذه الرسومات عن فكرته الأصلية ، التى ترى أن الفكر بكل أنواعه يستند إلى قاعدة إدراكية حسية . وأن الثنائية القديمة التى فصلت بين الرؤية والتفكير ، يجب أن يعاد النظر فيها لما ولدته من تصورات خاطئة ، ومغالطات كبرى ، فإدراك

● الفن والإدراك البصرى سنة ١٩٥٤
Art and visual perception 1954

● جرونیکا بيكاسو ، ١٩٦٢
Picasso's Guernica 1962

● نحو سيكولوجية للفن سنة ١٩٦٦
Toward a psychology of art, 1966

● التفكير البصرى ١٩٦٩
Visual thinking 1969

● الانتروبيا والفن . مقالة فى
الفوضى والنظام ١٩٧١

Entropy and art, An essay
on disorder and order 1971

● قوة المركز ١٩٨٢
The power of the center

تطور أبحاث أرنهائم وكتابات حول محور أساسى ، وهو العلاقة بين الإدراك البصرى . أى الجزء الحسى من المعرفة البصريته وعلاقته بالبنية النفسية التى تشكل قاعدة هذا الإدراك . عند التعامل مع العمل الفنى ، كما اهتم بدراسة اليات

فأ ولد رودلف ارنهائم
Amheim عالم النفس ؛
والناقد الفنى والمفكر الألماني الكبير
فى برلين سنة ١٩٠٤ وحصل على
الدكتوراه من جامعتها فى علم النفس
التجريبي ، وقد اهتم فى بداية حياته
بالسينما ، فانتقل إلى روما حيث
شارك هناك فى الفترة الممتدة ما بين
١٩٣٢ و ١٩٣٨ فى إعداد موسوعة
السينما .

وخرج من هذه التجربة بكتابه
الشهير الذى ترجم إلى العديد من
اللغات « Film as art » وقد نشر سنة
١٩٣٨ . وترجم للعربية ونشر تحت
عنوان " فن الفيلم " سافر أرنهائم
بعد ذلك إلى أمريكا حيث قام
بتدريس " سيكولوجيا الفن " فى جامعة
هارفارد ، وهذا هو الموضوع الذى
ركز فيه جهوده وأبحاثه فيما بعد .
وتوالت كتبه الهامة وتذكر منها

النص : الفكر البصري



الفارس والجراد

بملاحه الأساسية ، فمن المستحيل أن تصور شيئاً ما سواء كان منظراً طبيعياً أو حالة من السلام ، أو حتى صورة إله دون معالجة ما لصفاته وتناول للماحه في الصيود التي تتطلبها المشهد .

وإذا كان " بول كلي " قد كتب في مذكراته « إنني أرسـم حتى لا أبكى ، هذا هو السبب الأول والأخير » ، فإن هذا يعنى بالتأكيد أن رسومات هذا الفنان الكبير ، قد أدت له خدمة كبيرة ، وهو الفنان المقتدر . والذي يتمتع كإنسان بدرجة هائلة من الذكاء ، فقد شكلت له بديلاً للبكاء ، وقد نجحت في تلك المهمة ، لأنها كشفت له نواحي البكاء ، وبينت له أن الحياة يمكن أن تستمر ، وأنها يجب أن نحيا برغم كل تلك الشروط التي تدفعنا للبكاء .

أما إذا انتقلنا إلى الجهة الأخرى ، فسنجد أن بعض تلك الأهداف التي

الموضوع المطروح . لأن الفن يضطلع بمهام أخرى ، تتجاوز حدود التفكير وتعتبر من أهدافه الأساسية ، مثل خلق الجمال والاتساق والاكتمال ، كما أنه يسعى لإظهار ما لا يظهر ، أو لتقريب ما هو بعيد المنال ، ويخلق وجوداً ملموساً لما ليس له وجود في الواقع ، وإنما وأده الضيـال بكامله ، كما يعبر عن حالات الابتهاج واليأس .

ونحن لا نشك في صحة نسب هذه الأبعاد وارتباطها بالفن ، ولكننا نرى أنه لا يستطيع أن ينجز هذه المهام دون القيام أولاً بعمل جاد على أرضية التفكير البصري .

فمن جهة ، سنجد أن مشكلة خلق الجمال في الفن ، تطرح قضايا محددة حول عمليات الاختيار والتنظيم ، وعلى نحو مشابه ، لذلك نقول إن إظهار شيء ما يعنى الإمساك

الحسى يتضمن اليات مركبة تتطابق مع تعقد آليات التفكير تماماً .

كتب أرنهايم هذا المؤلف للجمهور الواسع ، فابتعد عن المصطلح المتخصص بقدر الإمكان ، ولكنه لم يتخل ولو في فقرة واحدة عن دقة الفكرة الأساسية ومتابعة تجلياتها وكشفها للآخر في أبسط لغة ممكنة .

النص : الفكر البصري .

تتطلب عملية التفكير صوراً وتحترق الصور بدورها على أفكار ، ولهذا تشكل الفنون البصرية مجالاً مألوفاً للفكر البصري .

وإذا تعاملنا مع الفنون البصرية بوصفها أشكالاً محددة من أشكال التفكير البصري ، فإننا نقع بهذا في عملية اختصار لظاهرة مركبة وفي تناول أحادي ، لا يرى إلا أحد جوانب

الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

والتي تحول أيضاً دون أن تصبح لوحة الطفل تسجيلاً دقيقاً لفكرة ما .

ولا يحتاج البرهان على صحة هذه الحقائق الى كثير من البحث وإنما يمكن التعرف عليه ببساطة فى الرسومات التالية .

لوحة الفارس والنجاد

رسمت هذه اللوحة . طفلة عمرها ٣ سنوات ٩ أشهر وصاغت فيها ، جسد الجواد على شكل مساحة بيضاوية كبيرة يخترقها خط أفقى . وتمثل المساحة ركيزة ما أو بعجربة أخرى ما يمكن لرجل أن يستقر فوقه ، لا شك أن الرسم بدائى اذا ما قورن بشراء الموضوع المطلوب صياغته وتعقده ، ولكن المهم هنا . هو أن الطفلة لم تلجأ - على الرغم من سذاجة البناء - إلى تصوير التشابه الخارجى الميكانيكى مع الموضوع أو النموذج ، وإنما راحت تكتشف بحرية من خلال الرسم العناصر البنائية الأساسية للموضوع . وتبحث عن الشكل الملائم لها داخل إطار بسيط محدد وهو الرسم أى عبر مجموعة بسيطة من الخطوط .

لم ترسم الطفلة جواداً ما له ملامح محددة وإنما جربتة ، وتعاملت معه بوصفه " صهوة " ، صهوة لإخص جوادا بعينه ، وإنما قاعدة

الركب ، أو الموضوع الذى يحاولون صياغته فى أعمالهم .

لا شك أنهم لا يقدمون فى رسوماتهم سوى تقريبات فجأة للأشكال والأشياء وعلاقات المكان وقد يرجع ذلك إلى نقص ما فى المهارات ، أو لأنهم لم يكتشفوا بعد ، على نحو فعال ، قيمة التحديد القاطع للنماذج ، كما أنهم غالباً لا يرسمون (أى لا يعتمدون فقط على القيم الخطية) وإنما يصورون (يقصد أنهم يعتمدون على القيم اللونية) ويخلقون نماذج فقط ، وفقاً لمنطق ما يخصهم وهو المنطق الذى يهمننا فى هذه الدراسة على وجه التحديد .

يجب الاطفال المحاربة فى ذاتها ، تمرين اليد وإيقاعات الحركة على نحو منظم أو فوضوى تماماً ، وإدعيم شغف كبير برؤية الأشياء وتشكل وتظهر حيث لم يكن هناك شئ من قبل . وخاصة إذا ظهر ذلك الشئ ظهوراً قوياً مثيراً للحواس بألوانه القوية وأبوكته الواضحة .

الأطفال مغرمون باللمس المجرد للمس ، اللصق ، التدمير ، ويقلدون دائماً ما شاهدوه هنا أو هناك .

وهذه هى العناصر التى تكسب ابداعات الاطفال شخصيتها المتفردة وروحها الخاصة .

تم ربطها بالفن كمهام أساسية له ، تشكل فى الواقع وسائل لجعل التفكير البصرى أمراً ممكناً . فالجمال والأنسجام (الهارمونى) ، والاكتمال ، هى أبعاد تهدف حتماً إلى إعطاء إحساس بلطف الحياة عن طريق تقديم مشاهد للعالم تتفق مع احتياجات الإنسان الضرورية . وهى فى نفس الوقت الشرط الضرورى اللازم كي يصبح اليقين المعرفى أمراً واضحاً ومتسقاً وقابلاً للإدراك . الجمال الاستطائيقى ، هو المقابل للمائل تماماً لتلك المسافة بين ما يقال والطريقة التى يقال بها ما يقال .

الفكر فى رسومات الاطفال

وإذا كان هدفنا هو إقتفاء أثر الفكر البصرى الكامن فى الصور الفنية ، فإننا يجب أن نبحث فى هذه الحالة عن أشكال وعلاقات متينة البنين داخل الصورة ، تلك الأشكال والعلاقات التى تجعل المفاهيم وتطبيقاتها تميز وتكسب صفاتها المحددة .

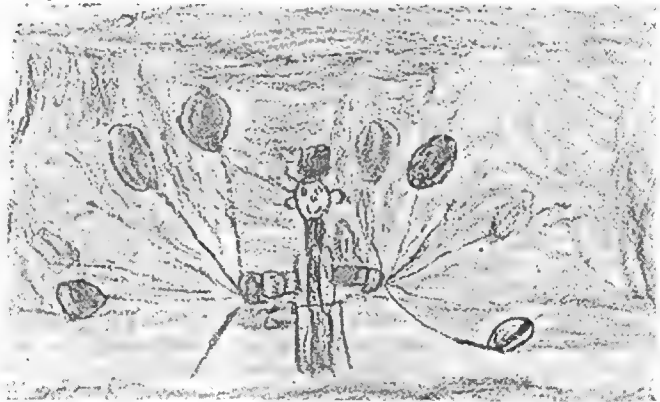
ومن السهل أن نكتشف هذه الأشكال والعلاقات فى الأعمال التى تنجز فى المستويات الأولى للتطور العقلى ، ومنها على سبيل المثال رسومات الاطفال فالحقل الغض للطفل ، يستخدم أشكالاً أساسية وأولية ، يمكن الإمساك بها ببساطة وفصلها للتجليل بعيداً عن المحتوى



شكل القلب

درزيات إهداء

بانع البانونات



الرؤية والتفكير ورسوم الأطفال

تباينها تحت شكل نمطى واحد ، وهذا التجميع يشكل نوعاً من النظام أو النسق فى عالم مليء بالتبدلات والتراكيب .

إن اختيار المفاهيم البصرية والاعتماد عليها للقيام بمهام محددة . يتطلب هذا النوع من الحل للمشاكل ، وقد أطلقت عليه من قبل تعريف « ذكاء الاستقبال » إن الإدراك الحسى لظاهر الشيء ، يعنى بالتحديد اكتشاف الشكل البسيط الذى يمكن إمساكه داخله ويطبق نفس الشيء بالمثل على المفاهيم التشخيصية التى يتطلبها بناء اللوحة .

تتوالد هذه المفاهيم من الصفات الخاصة بالوسيط (رسم ، تصوير ، نحت) وتتفاعل مع مفاهيم الاستقبال أى الإدراك الحسى .

إن الحول التى اعتمدتها هذه الطفلة هى على درجة كبيرة من الساذجة ، ولوحات الأطفال على اختلافها لا تكف أبداً عن إثارة دهشتنا حتى وإن شاهدنا منها الآلاف ، لأنها تطرح دائماً حلولاً أصيلة ومتنوعة لنفس المشكلة . وهى كيف يمكن أن ترسم شكلاً لإنسان أو حيوان ما مستخدمة مجموعة بسيطة من الخطوط .

يتطلب التفكير دائماً ، شيئاً ما أكثر من أن نفكر فقط فى المفاهيم

أساساً هو ذلك الاستقرار على القاعدة . وبالرغم من أنها تكشف عن مستوى ذهنى رفيع ، إلا أنها تنطلق بالكامل من الملاحظة المدققة للعالم الخارجى ، وتشخص صفات النموذج المطروح أمامها دون أى تجاهل أو تعال على مملكة الرؤية وخواص المرئيات .

شكل القلب

يحدث أحياناً أن يتجسد مفهوم بصري ما ، فى تشكيل مصدد شبه نمطى ومكرر ، وقد تدخل على هذا التشكيل بعض التعديلات الطفيفة والإضافات البسيطة . ويبقى شكله ثابتاً على الرغم من تنوع التطبيقات المختلفة لنفس المفهوم . وفى هذه الرسومات . وهى لطفلة عمرها ٦ سنوات . سنجد أن شكل القلب (المرتبط بالقدس قائلين) قد استخدم هنا لصياغة أشياء تختلف فى طبيعتها . فالطفلة تكرر نفس الشكل فى رسم الأنف والتاج والأذرع والملابس والمشابك .. إلخ وإذا كان الشكل الذى استخدمته الطفلة اعتيادياً فإنه فى كل مرة يعاود الظهور ليكشف عن وظائف مفهوم تم طرحه بشكل مبسط . فهذا القلب يدفعنا لإدراك مدى تشابه الأشياء التى تبدو مختلفة وأن هناك درجة من التشابه كافية لأن نجعلها على

مجربة يمكنها أن تحمل ذلك الفارس الذى رسم بدوره على نصوص أولى بسيط .

جسد الجواد هنا . هو المجال ، هو العمق الذى يحمل فوقه الجسد الآخر ، ولكن علاقة الاحتواء عند هذا الحد تبدو شديدة الإنسياب ، فالرجل الصغير متروك لينزلق بخفة فوق هذه المساحة البيضاء الكبيرة . ولهذا فهناك ضرورة لخلق قاعدة ما تجعل الفارس يستقر بدرجة ما فوق الجواد ، وهنا تدخل الطفلة ذلك الخط الأفقى . كقاعدة وأساس للارتكاز . لا تشير من خلاله شكل ظهر الجواد وإنما تريد خلق الدعامة المجردة ، ولكنها تعتمد فى نفس الوقت على منهج تشخيصى تماماً

يحتوى المشهد الذى رسمته هذه الطفلة على مفاهيم بصرية تولدت من الخبرة المباشرة ، ولكنها تصوغ موضوع الخبرة بشكل مجرد من خلال العناصر الأساسية للشكل والعلاقات والوظائف . فهذا الرسم يعتمد فى حوله الخاصة على التشكلات الخالصة أى على المفاهيم البصرية المعممة إلى حد التطرف ، أكثر من اعتماده على المظاهر الخارجية لكل من الفارس والجواد . الفارس هنا ، هو السيد المستقر فوق عرشه وهذا هو ما يهم الطفلة فى لوحة الفارس والجواد فما يشغلها

وأن نعهد لها بمهام محددة .

يحتاج التفكير إلى كشف لعلاقات، وإلى إظهار بنية خادعة ومراوغة في ذاتها .

وهكذا يعطى النشاط الإبداعي المنتج للصور لهذا العالم مضموناً .

بائع البالونات

هذا رسم لطفل في السابعة أو الثامنة من عمره . ولا شك أن مشهد بائع البالونات يشكل في الواقع المعاش لوحة محيرة ، إذ نراه مختبئاً خلف بضاعته الجذابة ، يفسح الطريق لنفسه محركاً ذراعيه وسط الزحام ، ينحن مرة ليفصل بالونة هنا ، ومرة ليتناول النقود من طفل هناك . أما في هذا الرسم فإن البنية الأساسية التي تحكم مشهد الرجل وبضاعته تبدو مبسطة إلى درجة كبيرة .

ولذلك يجب علينا أن نتجاوز بدرجات كبيرة ، حاسة البصر . وأن نقوم بعملية استكشاف فعالة كي نفهم المنطق الأول للمشكلة .

وهذا يتطلب أن نفكر بشكل طازج، كي نكتشف المعادل المناسب لهذا المنطق نفسه داخل الوسيط الذي نحن بصدد أي الرسم ذي البعدين (المقصود غياب المنظور) .

لقد استبعد هذا الطفل في لوحته أية فوضى محتملة . واختار لذلك حلاً فراغياً محدداً . على درجة كبيرة من الاتساق ، يهتم أساساً بتوضيح النظام الوظيفي للمشهد بدقة .

فالرجل هنا هو الفاعل المركزي . يحتل وسط اللوحة . يتساوى ما على يمينه مع ما على يساره بتناظر واضح . فهو يريد أن يلقي الفروق بين ما تقوم به النزاع اليعني والنزاع اليسرى للبائع ، الذي أمسك بالخيط كأفراد عائلة تم توزيعها بالتساوي . ورص البالونات على شكل دائرة تحيط بهذا الجسد المركزي للرجل لا تميز بين بالونة وأخرى . فهي وحدات متماثلة تقوم كل منها بنفس الوظيفة داخل البناء الكلي للمشهد ، وفرغ الطفل الخلفية من أية إضافات أو زوائد يمكنها أن تشتت الانتباه .

إن كل عناصر التصميم في هذا الرسم تسعى للوصول إلى أكبر درجة من التوضيح للموضوع ، متجاهلة أي منظور خاص للرؤية فهو يريد أن يتعامل معه بشكل ملموس وأن يقدم مشهداً واضحاً مرتباً وفق أولويات وظيفية .

هذه اللوحة هي محصلة نهائية لعملية طويلة خاضها الطفل . عملية من التردد والصراع عبرها بفكرة حتى استطاع أن يكشف نظاماً ما

داخل الفوضى التي لاحظها في مشهد البائع والبالونات .

الفواصون

يمكننا في الحياة العملية أن نشاهد يوماً ما الفواصين وهم يغادرون القوارب . ويختفون تحت سطح الماء كما يمكن لفيلم تم تصويره في الأعماق أن يبين لنا الفواصين وهم يتحركون في اتجاه القاع ويؤدون مهامهم ، ثم يصعدون مرة أخرى إلى السطح . ولكننا سنشاهد في كلاً من الصاليتين جانباً من الموضوع . أما هنا في هذا الرسم وهو لطفل مصري يتجاوز عمره بقليل عمر الطفل الذي شاهدنا لوحته السابقة . فإنه قد اختار وابتكر لنا حلاً أفضل ، فصاغ مشهداً متصلاً رأسياً يجمع بين ما يحدث فوق سطح الماء ، وعلى ظهر القوارب ، وما يحدث في الأعماق . وهو اختيار متسق ويسمح بتشخيص كافة العمليات والعلاقات التي تصف منها عمل الفواصين .

بلا شك إننا هنا أمام مستوى أنضج من مستويات الإدراك العقلي . حيث تصبح النماذج المستخدمة في تأليف فراغ العمل أكثر تعقيداً ، كما تتعقد أيضاً الطرق التي يشكل بها الطفل القوى المتفاعلة داخل المشهد



الدواميون

وفى حدود هذا العالم الفراغى
البسيط سنجد أن المنطق البصرى
لهذا الطفل مقنع من اللحظة الاولى .
ومناسب تماما للموضوع .

فالقوارب تصيغ بالبصارة
وتحملهم ، وقد رسموا بنورهم بلا
تجسيم ، وبدون أن يغطى أى جزء
منها الجزء الآخر ويحجب عن البصر
كما يحدث فى الواقع ، أما الرجال

يحتمل أن يكون الطفل قد رآها داخل
المشهد .

يعتمد هذا الطفل على منظور
بصرى يبتعد تماما عن المنظور
الواقعى ، إلا أنه يتيح لنا بمنظوره
الخاص الفرصة للتعرف على
العناصر والبؤل فى الموضوع
مباشرة .

وطريقة تشخيصها فى العمل .

وإذا أردنا أن نقيم مدى الصرية
التي حول بها هذا الطفل المصرى
معطيات الخبرة وأعاد تقديمها فى
عمل بصرى مستقل داخل حدود
الوسيط ، وهو الرسم ذو البعدين
(بلا منظور أو تجسيم) ، فإننا يجب
أن نضع فى اعتبارنا الأشياء التي

الذين أمسكوا بالحبال . فقد تعامل الطفل معهم بوصفهم وحدات متراسة في طابور منتظم . فهم أشبه بنموذج متكرر ، لأن كلاً منهم يؤدي نفس الوظيفة أما قادة القوارب ، فقد ميزهم لونا وشكلاً إذ إن لكل منهم عملاً مختلفاً .

وإذا نظرنا إلى الحبال ، فسندجد أن الطفل قد صاغها بوصفها أريطة أو مجرد خطوط للتوصيل يمكنها أن تؤدي دورها بوضوح لا يتداخل حيل منها مع الآخر إلا عندما يكون التقاطع أمراً ضرورياً وفقاً لحلول الفراغ المستخدمة وبناء على توزيع الاجسام داخل هذا الفراغ .

لون الطفل الخلفية على امتداد اللوحة بلون أزرق زرقاء الماء . وساهم هذا اللون الممتد في إبراز الألوان الأخرى والتي اعتمدها الطفل للفصل بين أجسام الرجال والقوارب .

تعطى الأوضاع غير المنتظمة لأجسام الغواصين إيهاء بصرية ناعمة ، انزلاقاً في فراغ بلا حدود كما لو كان يريد أن يبرز الفرق ، بين أجسام الغواصين المتحركة وأجسام البحارة الساكنة والمتراسة على حافة القارب . وفي هذه اللوحة تظهر أشكال الغواصين بوضوح كبير الطريقة التي يمكن بها الحبال

وكيف يحملون السلال ويعلقون الأثقال .. إلخ .

وأنا أصف هذه اللوحة الآن كما لو أنها مجموعة من البيانات التوضيحية ، أو خرائط لمادة معرفية أخرى ، وهو ما أريد أن أبحث عنه بالفعل ، في هذا البحث .

يمتلك الرسم الجيد خصوصية تميزه ، وهي الخصوصية التي تميز كل عمل فني أيضاً ، فاللوحة لا تحدثنا فقط عن الغواصين ، وإنما تنقل لنا مضمونها مخدداً لتلك التجربة الحيوية التي اختارها الطفل كمادة لعمله فهو يؤثر فينا عبر قيم إستراتيجية اعتمد عليها في بناء اللوحة مثل : التوازن والاتساق ، كما يبرز أيضاً قدراته التعبيرية . فقد أبرز الطفل هذا التوازن بين أجسام البصرة للمتراسة أعلى اللوحة مثل قطع الشطرنج مع أجسام الغواصين الحمراء . التي تتحرك بخفة وتنزلق بنعومة في أسفل اللوحة .

ولا يبتعد في هذا بأي درجة من الدرجات عن الدرس البصري الذي تعامل معه الطفل أولاً ثم نقله لنا . وهذا أيضاً يقع في مجال الفن .

فالجمال هنا ليس زخرفياً أو إناقة ما تضاف للعمل ، وليس مدية يهبها

الفنان لمن يشاهد لوحته ، وإنما يشكل الجمال في هذا العمل جزءاً متضمناً ومتكاملاً مع كافة جوانب العرض الأخرى ، وكل جزئية في الرسم سواء كانت تقدم تقريراً لشيء ما ، أو إحالة لشيء آخر ، تتفق تماماً مع ما أدركه الطفل وأحسه وأراد أن يقول لنا . إن الحالات العديدة التي تتوالد من خلال التفكير البصري لا يمكن أن تقتصر على العالم الخارجي فقط ، فقد أمسك الطفل هنا بأبعاد جوهرية تميز عالم الغواصين . وكشف من خلالها عن شيء من تجربته الذاتية : أن تكون معلقاً ، تابعاً ، لآخر ، بالمعنى الحرفي للكلمة مغوراً في ظلمة مهددة ، متصلاً بشيء ما في الأعلى ، وأن يتأكد الأمان من هذا المستوى الآخر ، أن تكون عرضة للمفاجأة ، وللمفارقة المفتوحة ، أن ترغب على أداء واجب ما سواء كان ذلك وحيداً أو بصحبة آخرين . لا بد أن كل هذا هو ما خلق اقترباً وانتلافاً بين الطفل وتجربة الغواصين . وهذا التقارب الأليف هو في النهاية الدافع الذي يجعل شخصاً ما يجذب معرفياً لما يحدث خارج إطار عالمه الخاص ، ووقائعه الذاتية . وهو أيضاً الدافع الذي يجعله يسعى لامتلاكها وكشفها . ■

تعقيب على قراءة أرنهايم للوحة الطفل المصري

التشابه مجرد مصافحة أم لم يلحظه أصلاً . وهل من المقبول أن نتعامل مع لوحة لطفل مصري عن موضوع مصري تحمل هذه الدرجة الكبيرة من التشابه مع أعمال المصريين القدماء دون أن نتوقف للتساؤل حول مبعث هذا الاقتراب في الأسلوب ؟

اعتقد أن أرنهايم قد التفت إلى هذا ولكنه لم يشأ أن يسجله . لأنه قد يفتح الطريق لأسئلة عديدة تتجاوز مجال البحث الذي حدده لنفسه بشكل صارم ، ولا يمكن لى أن أشير هنا إلى قصور ما في تحليله للعمل ، ولكننى اتسامل حصول مصداقية عملية التحليل التى ترتب أهمية عناصر المشهد . وهذا لأنها تخضع لإرهاب ما يمارسه عليها التوجه النظرى المسبق لأرنهايم . إلى الدرجة التى يجعلها تتجاهل علاقة بهذه الدرجة من الوضوح .

تدفعنا لوحة هذا الطفل المصرى للتساؤل حول مبررات هذا التشابه بين أسلوب بناء العالم المصرى لطفل مصرى فى القرن العشرين مع أسلوب مصصرى يرجع إلى آلاف السنين ، هل شاهد هذا الطفل لوحات

ليست مجرد وثيقة أو دليل مادي على عمليات التفكير المصرى . ولكن هناك أمر مشروع جداً ، يمكننا أن نطرحه هنا ، بصدد طريقة أرنهايم فى تحليل رسومات هؤلاء الأطفال . وهو ذلك الليل لتجاهل حقائق ساطعة ، أو على الأقل التقليل من أهمية معطيات هامة فى المادة التى جعلها موضوعاً لتحليله ، والتركيز فقط على الجوانب الأخرى التى تؤكد صحة منطقاته النظرية ، ولناخذ مثالا على ذلك تناوله للوحة الطفل المصرى عن عالم الفواصين .

فقد تكون النظرة الأولى وحدها كافية عند مشاهدة هذا الرسم لاستدعاء الرسومات المصرية القديمة إلى الذاكرة ، أما النظرة المتأنية فسوف تكتشف بالتأكيد أن الجزء العلوى بالتحديد من العمل هو الذى سبب هذا الاستدعاء نتيجة للتشابه فى الأسلوب والتناول الذى عالج به الطفل المصرى أجساد البحارة المترصعة بنظام محكم فوق القارب ، والتمييز الحاد بين هؤلاء البحارة وقادة القوارب ، . ليس هناك أى شك فى حقيقة هذا التشابه ، وإننى أتساءل هل اعتبر أرنهايم هذا

لكل منظر الحق فى أن ينطلق من مقدمات نظرية يتبنّاها ، ويعتمد عليها عند التفاته بظواهر العالم وتفصيله .

ولذا فمن حق أرنهايم ، وهو عالم نفس أساساً أن يختار تلك الزاوية ليطل منها على الظاهرة الفنية .

فهو يحلل العمليات النفسية التى تتابعت داخل المبدع حتى وصل إلى الحل المصرى الذى اختاره فى لوحته . فيبحث من جهة عما يسميه الفكر المصرى ، ويسمى من جهة أخرى ، لترسيخ مفهوم جديد عن الحواس عامة . ومن حاسة البصر خاصة . بوصفها مستقبلاً فعالاً ، وليست مجرد متلقبات محايدة للمؤثرات ، فالعين تختار وتنظم المشهد عبر عمليات يمكن أن تقارن بعمليات التفكير نفسها .

وهكذا يسعى أرنهايم لبناء ذلك الجسر الموصل بين عالم الحواس ، وعالم الأفكار ، والذى يجعلنا ننظر إلى ما يتوالى داخلهما من عمليات بوصفها آليات متشابهة .

ولا يستطيع أحد أن يحدد له طريقاً آخر للنظر إلى العمل الفنى ، وخاصة لأنه يدرك أيضاً أن اللوحة

جدارية أو مصوراً لأعمال فرعونية فتسريت له دون وهى منه طريقة ما للصياغة .. ؟

أم أن هناك ملمحاً قومياً للأسلوب قادراً على الامتداد . عبر الزمان ويتكشف بشكل أوضح فى عمليات الصياغة الأولية ؟

هل يرجع ذلك فقط إلى غياب المنظور والتجسيم فى رسومات المصريين القدماء ، وبالتالي تشابهها الحمى مع الصياغة ذات البعدين للمكان .. ؟

بتشادى أرنهايم بالتاكيد تلك الأسئلة حول تاريخية الأسلوب وقريمته لأنه يريد أن يكسب بحثه طابع الاكتشافات القابلة للتعميم . لأنها تتعامل مع بنية نفسية ، وخبرة بصرية ما تقتض حياهما مسبقاً .

واتسامل هنا أيضاً . هل يمكن لطفة مصرية أن ترسم لوحة الفارس والجنود . كما رسمتها الطفلة الأوروبية ؟ ، أشك فى ذلك تماماً .

فالطفلة الأوروبية جعلت جسد الجنود مجالاً ، وتعاملت مع الفارس بوصفه الجسد الأصغر داخل اللحوى الأكبر فهى على الرغم من

صغر سنها ابنة شرعية لتجربة أوروبية فى التعامل مع المكان وإعادة صياغته .

(وهى أيضاً طريقة خاضعة للتطور والانقلاب) يسمح لها بعلاقات من التداخل بين الكتل . بين المجال والعلامات .

بينما سنجد فى لوحة الطفل المصرى أن البحر لا يشكل مجالاً محدداً بل امتداداً بلا حدود . لا نرى سطحه . ولا يخطى خواص جسد الآخر . ولا يحجب قارب أى جزء من القارب المجاور له ، إن هذا الطفل يصوغ موضوعه وفق خبرة محددة بالمكان ، ويدخل طريقة ما لصياغته . ولكن أرنهايم يرى هنا . بتطيل نفاذ للصورة ، أن الطفل بوصفه جسدا صغيراً عير فى لوحة الفواصين عن علاقته بالعالم ، فالحبال التى تمتد من أعلى يسك بها الفواص ، هى اليد التى تمتد من جسد أكبر ، نحو يد الطفل الصغير لتقوده وترشد خطاه . هى إذن الأمان الذى يوفره الاتصال . ويضيف أرنهايم فى تحليله إشارة من علاقة عالم الفواصين بعالم الطفل النفسى ، عبر ذلك الشعور بالتهديد فى الظلمة . حيث يترك الجسد عرضة للمفاجأة والمغامرات المفوتحة ، ونحن نوافق بل

يحدثنا الإعجاب بمدى نفاذ ودقة تحليله لهذه العلاقة ولكن يظل التساؤل قائماً . لماذا رسم الطفل القارب والبهارة بهذا الأسلوب المحدد ، ولماذا ميّز بين قادة القوارب وباقي البهارة بذلك الشكل ؟

سوف يؤدى ذلك بنا أن ندخل عناصر أخرى ، عند تحليل البنية النفسية والتفكير البصرى الذى تحكم فى اختيار الأشكال وعلاقاتها ببعضها فهل يعنى ذلك إمكانية إدخال عناصر قومية وتاريخية بل ومكانية أيضاً . عند تناولنا للإحداثيات التى تشكل تجربة الطفل البصرية ، أولاً : ثم تجرته فى التعبير ثانياً ، أسئلة كثيرة . قد يتاح أن نتناولها مرة أخرى فى محاولة للتفكير بصوت عال ، حيث لا يقين واضح يمكن الالتصاق به . أسئلة كثيرة وردت إلى ذهنى . عندما أدهشتنى لوحة هذا الطفل المصرى ، وعندما لم أجد فى كتابة أرنهايم أية إشارة حول اتصالها أسلوبيا بلوحات المصريين القدماء ، وإن تكن الإجابات قد غابت هنا ، فلأننى لا أستطيع الآن سوى طرح هذه الأسئلة . ■

عادل السيوى

صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية

لوث غارثيا كاستينون

أصحاب الجلالة الملوك الكاثوليك،
والفارسي المقتنع، من خرج لضوض
المعركة كان اسمه « أدولفو دوق
لاروكا ».

كما في أفلام « الأخيار والأشرار »
فكلا الجانبين قد عبر عنهما بشكل
جيد، فمن جانب كان هناك الفارس
الذي كان يمثل إسبانيا المسيحية،
فهو نبيل المحدد ويضع قوته وبسالته
في خدمة مليكه، ولا يبخل بأى جهد
أو عمل ليعدهما ويخدم الله ووطنه،
ويصل إلى حد التضحية بحياته
الشخصية وسعادته في خدمة ذلك
المثل الأعلى، يرافقه ذلك التابع المطيع
« فرناندو » الذى يتبع سيده في كل
خطوة يخطوها، كما لو كان المرأة
الأمينة التى تعكس صورته.

وعلى جانب الفارس تتحرك
شخصيات عدة، كلهم تقريباً نبلاء
مثله ويقاوتون مثله في سبيل مجد
ورفعة إسبانيا وملوكها، وكل تلك
الشخصيات تبدى نبلاً فى المشاعر

إسبانيا: زمن الملوك الكاثوليك فى
وقت قتالهم ضد الملوك العرب وأملهم
فى توحيد إسبانيا، وطرد كل أولئك
الذين لا يدخلون الكاثوليكية، بمحاولة
صد الهجمات التى كان يقوم بها
العرب من بلاد مجاورة (بالنسية لنا)
نحن الأسبان الصغار الذين تعلموا
تحت توجيه تلك الكتابات التاريخية
أو شبه التاريخية المنشورة فى كتب
المدارس الثانوية، تقدم لنا هذه
الحكايات المسلم على أنه «عدو الله
والملك والوطن»، فهو إنسان بلا
مبادئ ويتحكم فيه طمعه وجشعه،
وكانت تلك السلسلة فى حرب
صليبية جديدة بالقرن العشرين
للدفاع عن الدين والأخلاق ومبادئ
المجتمع وللعادات، أى الدفاع عن
إسبانيا.

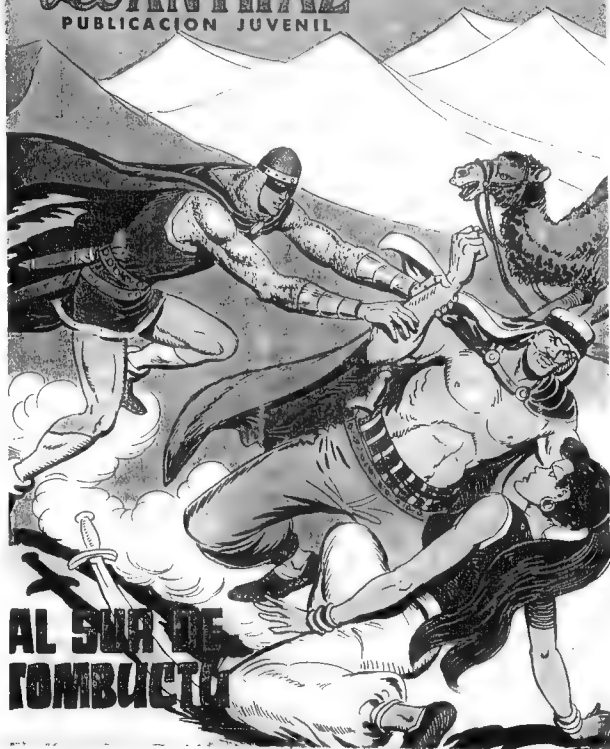
فالوطن وحكامه ضد كل ما يندس
أرضنا الطاهرة العذراء، فالعدو
والخطر كانا يكمنان فى المسلمين
وضد كل هؤلاء كان يتناضل المدافع
الجيد عن العقيدة وفي خدمة

فى نهايات الأربعينيات ظهرت
فى إسبانيا سلسلة من
القصص المكتوبة للأطفال تحت اسم
« الفارس ذو القناع » El Guerrero
del Antifaz أو مغامرات الفارس
المقنع، ولم يتخيل مؤلفها أبداً أن تلك
السلسلة ستنتشر فى العقود التالية
لظهورها لتحتل مكانها بين
كلاسيكيات أدب الأطفال والشباب
الإسبان.

من يكون ذلك الفارس المقنع؟
العنوان يشير من البداية بأن الأمر
يتعلق بفارس شجاع ومناضل،
ولأسباب غامضة فهو يغطى وجهه
بقناع، ومن الأعداد الأولى نجد
الأسباب التى دفعت ذلك الرجل إلى
اختيار هذا النوع من الحياة
ويضعنا، نحن القراء، فى قلب
الحكاية. ويرغم أنه لا يذكر أزمته أو
معلومات تاريخية محددة، لكن لم يكن
من الصعب تحديد وقوع الحوادث،
ومع ذلك فإن الأمر يتعلق بفترة
تاريخية من أهم فترات تاريخ

EL GUERRERO del ANTIFAZ

PUBLICACION JUVENIL



AL SUR DE
COMBUETO

صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية

وروحية قريبة من الكمال، كما لو كانوا أشخاصاً خارج جنس البشر لانتشار مشاعرهم النبيلة ويسألهم ويرجلهم وإيمانهم وأخلاقهم، وكانوا يمكنهم أن يصلوا إلى الإلهومية لولا الضعف الإنساني الذي يعترفهم: الحب، ولكنه يأتي دائماً بعد حب الله وملوكهم ويوجه دائماً إلى الزوجة أو الرفيقة أو الخطيبة، أي المشوقة.

الفرس ببطولاته ومغامراته ينافس شخصيات الملاحم التي يبدو فيها النبلاء ببسالتهم في خدمة الوطن ويدخلون أخطر الأعمال، ويضعون نصب أعينهم الله وملئكم ومحبتهم. ولا يمكن أن يقع هذا الفارس في عمل غير نبيل أو أقل من طبقته الأخلاقية والاجتماعية، فهو دائماً فوق الخير والشر كما لو كان يقع خارج دائرة القواعد التي تطبق على البشر، ليس فقط من الناحية الروحية، بل أيضاً من الجانب الطبيعى، برغم أنه قد يسقط جريحاً أحياناً، ولكن بغير خطورة، وأحياناً يكون على حافة الموت، فإننا نعرف جميعاً أن الأمر يتعلق بفتح من صنع المؤلف لجعل المغامرة أكثر تشويقاً. لأن البطل قد يعاني ولكنه لا يموت، فهو الجسد الذي تسكن فيه المثاليات الخالدة.

في أحيان كثيرة تذكرنا هذه المغامرات بمغامرات «السيد

القمبيطور» رغم أن الاختلاف يأتي من أن هذا كان شخصية واقعية، أما الفارس فلم يكن كذلك.

لكن كليهما شخصية تنتمي إلى العصور الوسطى، شخصيات بطولية، وكريمة وتشعر بأن القتال جزء هام في حياتها، فالسيد كما تصفه الأسطورة هو بطل يمثل بالحساس والعظمة، قوى ولطيف وباسم ولا ينسى أن يتجه بالدعاء إلى السماء قبل أن يبدأ أيًا من مغامراته أو يشكرها على المنة التي منحه إياها. الفارس يبدو منصرفاً عنه بشكل مباشر. فهو كالسابق يمتلئ دائماً جواً طيباً وعلى استعداد دائم لتجريد سيفه في سبيل مليكه وخدمة العقيدة، والعدالة.

والصلاقة بين الفارس وملوكه علاقة طاعة من المستحيل أن تنقطع مهما حدث، تماماً كما كانت علاقة السيد بملكه، فقد كانت علاقة الطاعة الإيجابية رغم الخلافات التي تحدث بينهما، فهو مجبر على أن يدفع جزءاً مما يحصل عليه في مغامراته. أما الفارس فهو يمثل اللطيف المتحرك والمدافع عن الملك، وأعماله مبررة دائماً، ولا يعمل في سبيل مصالحه الشخصية، بل في سبيل الصالح الوطنى.

أما أنا ماريأ، فسوى في زمن السلام سيدة بيت كاملة، زوجة وأم،

مشغولة بالمهام التي تحتها عليها وظيفتها، لكن في زمن الحرب تجد نفسها مجبرة على مغادرة بيتها لتذهب خلف زوجها الذي تسبب له بشكل عام إزعاجاً أكثر من المساعدة، لأنها تكاد تقع دائماً بين أيدي البرابرة المسلمين الذين عندما يكشفون شخصيتها يأخذونها أسيرة ويطلبون فدية كبيرة أو يضغطون على الفارس ليسلم أو يبيع أصدقائه، ورغم الحب الذي يكنه الفارس لها كزوجة وأم، فهو لا يتخلى مطلقاً عن واجبها، فأولاً وطنه وملكه وبعد ذلك هي وابنه، ومع ذلك فهو يحميها وابنها دائماً رغم أن القدر يضعه في متاعب كثيرة بسببها وكذلك رفيقتها ساريتا التي تقف نفس موقف تابعه فرناندو، فساريتا هي وصيفتها وصديقتها وحافضة سرها وحمام دموعها في لحظات السوء. ولكن ساريتا لا تقوم بأعمال خاصة بالرجال، فلا نجدها أبداً وهي تدافع عن سيدتها بالسيف أو الضناجر إنها مثل أنا ماريأ، وإن كانت في طبقة أسفل وتحمل نفس الصفات التي صقلتها القرون في جنسها الأنثوى. فهي كسيدتها، طوارة وجميلة وأنثوية، لا تقوم بأي حركة غير مستحبة يمكن أن تبعدها عن هذا «الحرب» الذي يضعها فيه الرجل، الذي صنعها وأجبرها على

كانت تحتوى على تجمعات المجرمين الذين كانوا يهاجمون الفلاحين ويرتكبون كافة الجرائم، وكانت هذه المؤسسة تلعب دورها بصرامة وتنفيذ أحكامها فى الجرائم المرتكبة فى الأماكن المهجورة أو قليلة السكان. وكانت تضم ما يقرب من ٢٠٠٠ رجل وأساسها جندى فارس لكل مائة ساكن.

الفارس منهم بإرتكاب عدد من الجرائم فى الشرق وإيضاً فى بلاده عند عودته بعد زمن طويل أمضاه فى بلاد بعيدة ولذلك فقد القى عليه القبض فرسان الأخوة المقدسة وقدموه للمحاكمة. وبعد اعتقاله يقول له قاضى القضاة: الملك فرناندو شخصياً مهتم بقضيتك، ومن الأفضل أن تطلب منه العفو. فيجيبه الفارس بكبرياء: «لا، بل أطلب عدلته»، لأن هذا التنظيم ككل شيء يقع تحت سيطرة الملوك الذين كان لهم الكلمة الأخيرة فى تحديد مصير المتهم. لهذا، فالفارس عندما يجيب فيما بعد على أسئلة المحققين حول الوقائع يقول: أفضل عدم الإجابة ولا حتى ذكر اسمي، أنا آثق فى عدالة الملوك الكاثوليك.

وتتصف الحكايات الملوك الكاثوليك فى عرشهم المتكشف والنزى يتصف بالتثقل، فالأثاث يقل عما تتطلبه الديكورات الملكية، لأن العرش

وقتل كل هؤلاء الذين يهددون الملوك والوطن. وهذا لا يعنى النفى كما حدث لشخصية «السيد» ولكن هناك توازياً بين الشخصيتين.

الملوك الكاثوليك لا يمثلون فقط كما هم، كحكام لأسبانيا، بل أيضاً من كبار المؤمنين بالديانة المسيحية، رعاياهم يسجدون لإمامهم كرمز للطاعة ويقول الفارس فى كل مرة يكون فى حضرتهم: أنا عبد للملكى لا أكثر.

الحرب ضد المسلمين لم يكن ماثوناً بها فقط من الكنيسة، بل هى وسيلة لحفظ السلام فى الداخل كمخرج حريس لاحتياجات النبلاء، والوطن، وفى نفس الوقت لأضعاف تجارة البندقية التى كانت قوية فى غرناطة، ووضع حد للقرصنة الغرناطية، وإقامة قواعد تجارية ثابتة مع شمال أفريقيا، وتسهيل الملاحة البحرية بمضيق جبل طارق.

هذه هى الأرضية التى جرت عليها حكاية مغامرات الفارس. وبالنسبة للسياسة الداخلية للملوك الكاثوليك، فإنها تظهر ولكن بشكل مقنع ولا تأخذ نفس الاهتمام الذى تحظى به السياسة الخارجية. والحكايات تبرز ما يسمى بالأخوة المقدسة (١٤٧٦) وقد كانت تهدف إلى إنهاء عدم الاستقرار فى القرى التى

أن تقوم بإداه دورها طبقاً لرغباته والمضمون الذى يراه عن الجنس الآخر. فهى مثل أنا ماريّا إنهن وفيات بشكل مطلق، فالأولى وفيّة لزوجها، والثانية وفيّة لخطيبها. ورغم أن كليهما وقعتا فى أيدي مسلمين، وقراصنة برابرة وأتراك وأكراد وعرب فهم يضمنونهن إلى حريمهم كزوجات ومحظيات، بل يجدن من يطلبهن للزواج لكنهما ترفضان وتصرخان فى الرياح والأمساع كل منهما تطلب سيدها: زوجها أو خطيبها.

هذه الشخصيات الرئيسية الأربعة المتوازنة دائماً توجد معاً فى جانب «الأخيار» أى أن المسيحيين يبدون الكثير من التأثير على البروز فى العلاقة القوية التى تجمع بين الفارس وزوجته.

فالفارس عليه أن يذهب بعيداً عن أسبانيا لخدمة ملكيه ومحاولة إقناع المسيحيين الذين كانوا يعتقدون طوال تلك السنوات أنه ابن على خان وما سببه لهم من خسائر كبيرة، لأن هذا النبيل، كنبلاء آخرين تم خطفهم، وظل لسنوات طويلة عدواً للمسيحية إلى أن اكتشف القضية التى ارتكبوها منه، ولهذا السبب فهو يغطى وجهه بالقناع حتى لا يتعرف عليه المسلمون الذين قاتل معهم كابن لعللى خان. رسالته هى الخروج من أسبانيا

صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية

الملكى لم يكن يستقر كثيراً فى أى مدينة، ونرى فى هذه الحكايات الملوك الكاثوليك وهم يعضون فترات طويلة فى الجنوب، فى قرطبة أولاً ثم فى حدائق غرناطة والمارية حسب ما كانت تتطلبه حرب غرناطة.

صورة المسلم

لو وضعنا كل طرف فى مواجهة الآخر. فإننا لن نجد بلدين أو دولتين بل سنجد دينين كلا فى مواجهة الآخر، لأن الشخصيات الإسبانية فى الواقع هى رايات للدين المسيحى تقااتل ضد هؤلاء الآخرين الذين هم أيضاً رايات للدين الآخر: الإسلام. والمسيحيون يمكن تمييزهم من أول لحظة بزيهم ونفس الشيء بالنسبة للمسلمين. فعلى صدورهم يحملون رسم أو نقش الهلال ولا يقتصر وجوده على هذا المكان، بل يظهر أيضاً على خوذات الفرسان، وعلى الدروع، وعلى البيوت عندما تتحدث الحكايات عن المدن العربية، وإيضاً يظهر فى داخل الغرف مثلما يظهر فى الجزء العلوى للمسلم.

على العكس من الجانب المسيحى، فإن الجانب المسلم لم تظهر فيه أى شخصية رئيسية تدور حولها الحكايات، بل إن الشخصيات المسلمة هى التى تدور حول شخصية الفارس المقتن، وطبقاً للحكايات، فإن

هناك شخصيات تظل وأخرى تختفى أو تظهر شخصيات جديدة تواجه الفارس أو تتحالف معه طبقاً للمصالح الوقتية. مع ذلك هناك شخصية ليست لها أهمية شخصية الفارس، تنسج ويدور حولها قتال عنيف، ونحن هنا نشير إلى شخصية على خان، الرجل الذى تبنى الفارس عندما كان صغيراً وجعله يعتقد أنه أبوه. هذا الرجل هو الذى علم الفارس استخدام السلاح واستخدام المكر. لكن ضد مواطنيه أو أبناء دينه. وشخصية على خان مقابل الفارس، وبجوده يضعه فى المواجهة ويحقق صفاته فى نفس الوقت الذى يصف بقوة نقاسم الضعف التى فى الشخصية الأخرى. فإذا كان الفارس شجاعاً، فإن علياً جبان، وإذا كان نبيل المشاعر فإن الآخر خائن وحيله كلها صالحة لخداع وخيانة أعدائه تماماً مثلما هى صالحة لأولئك الذين تحالفوا معه ليحصل على كل الغنيمة، على كذاب ورغم أن الفارس يكشف حقيقة ميلاده، فإن علياً ينفى دائماً أن يعتقد الآخرين أن الفارس سارق من أهله، ووطنه ودينه ولكنه جبان حقيقى وإنه تحول إلى المسيحية حتى لا يطرده من أسبانيا مع المسلمين الآخرين الذين لا يمتثلون للدين المسيحى.

على لم يكن يواجه لكنه كان يناور دائماً فى الظل، بحيل، وإكاذيب، وخدع وخيانات، كان يعرف أنه لاشئ يغضب الفارس أكثر من تسميته «يا ابنى» وكان يتوجه إليه باسم «شجاع الهلال» ليضعه فى موقع سخريه وشك الحاضرين.

الفارس لا يوفر قوته فى تتبعه والقضاء عليه، لأن هذا الرجل خطر حقيقى على المسيحية والملوك المسيحيين فهو دائماً يدبر الحيل لينتقم من المسيحيين، لكن هذا الرجل كالفارس به حيوية مدهشة مما يجعله يهرب من الموت عدة مرات والحقيقة أن المؤلف لم يكن قادراً على القضاء على هذه الشخصية حتى لا ينطفى لمعان الفارس.

لكن كراهية الفارس لعلى تتركز على شئ شخصى جداً للانتقام منه لأنه هو قاتل أمه، مع ذلك نعتقد أن مؤلف هذه القصص لم يرغب فى إلقاء أدنى ظل على هذه الشخصية دون أن يؤثر ذلك على الفارس، ولا حتى يظهر شره لقاتل أمه، لذلك فإن هذا السبب يأتى فى المكان الثانى لأن السبب الرئيسى هو القضاء على قاتل مسيحيين وكافر. وبالإضافة إلى تلك الشخصية الرئيسية فى الجانب المسلم هناك شخصيات متعددة تظهر وتختفى وفقاً لرغبة المؤلف التى تجعلها تسقط تحت أيدي المسيحيين والفارس.

وشخصيات الجانب المسلم جبناً وخبونة مثل على، ودين النخول في تفصيلات الأرقام، يمكننا أن نؤكد أنه في الجانب المسيحي، جانب الأخيار تسيطر تماماً الشخصيات النبيلة والطيبة والباسلة، وفي جانب الأشرار، أي جانب المسلمين تسيطر الشخصيات البخيلة والطامعة في السلطة، والجناء والخونة، والفسقة لا يظهرون إلا ليقاوتوا الحصول على شيتين: المال والنساء.

ومع ذلك فليست كل شخصيات المسلمين على هذه الهيئة، فهناك شخصيات نبيلة المشاعر تكره الأكاذيب والخيانات ولا يمر الوقت حتى تصبح ضحايا لها من جانب رفاقهم أنفسهم.

هناك شخصية لها قيمة أخلاقية كبيرة، يسمونها «القرصان الأسود». إنه رجل حسن الطلعة وكما يقول الاسم فهو أسود يرتدى عمامة طويلة من القماش تلف حول رأسه. هذا الرجل من عائلة نبيلة يقع ضحية حب مرعب، يعشق بعنف سيدة مسيحية اسمها «بياتريث» ويفضل هذا الحب ينضم إلى الفارس في قتاله ضد البربر وفي النهاية يصل إلى حد المروق على دينه ويعتق المسيحية. وقصص الحب هذه لا تصبح مقبولة من أي من الطرفين، وخاصة إذا كان

أحد طرفيها مارقا على دينه ليعتق الدين الآخر، فيسبب خللاً في الجانبين يصل إلى حد سؤاله كيف يمكن أن يكون هناك عاشق لمسيحية وهو مسلم فيجيب القرصان الأسود: من يستطيع أن يتحكم في القلب؟ إنه كسفية بلا دقة تسيرها العاصفة على هواها.

وبين المسلمين تكرر أسماء تذكر بأسماء تاريخية حقيقة برغم أنها هنا أسماء روائية، هكذا يظهر الابن الوريث أبو الحسن أبو عبد الله والذي يسمى حسب تاريخنا باسم أبو عبد الله أو الملك الصغير. هذا العربي المطيع للتاج والملوك الكاثوليك عندما يقرر الملوك العرب أن يقاتلوا في حرب داخلية تسقط الملوك الكاثوليك، لذلك فهم يقومون بذلك من وراء ظهر أبو عبد الله بأنه لن يوافق أبداً على هذه اللعبة لطاعته لتاج قشتالة.

رغم أن للمسيحيين عندما يدخلون معركة فإنهم يكررون قسماً متعددًا مثل «فليساعدنا المسيح»، في «سبيل الصليب»، «في سبيل الله»، في سبيل ذنق النبي.. فإنها لا تقارن بعدد القسم الذي يخرج من أفواه المسلمين حتى «يعتقد أن قوتهم تذهب من أفواههم وأن المسيحيين ينتهزون الفرصة لهزيمتهم بقوة السيف لا

بالكلمات. فبين مئات الإيمان التي يضعها الكاتب على أفواه المسلمين أكثرها: «الله يقويني»، «صبعك الله»، «في سبيل الله» و«لعنة الله عليك»، «لعنكم الله». غضب من الله: «الله يحميك»، «أبناء الله»، «في سبيل محمد»، «في سبيل النبي».

وطنية الفرسان المسيحيين تبدو عندما يدخلون المعركة يصرخون: في سبيل أسبانيا في سبيل الملوك، أو: «في سبيل قشتالة وأراجون»، أو «في سبيل سانتياجو وأسبانيا».

والعرب على العكس لا يهتفون باسم أي وطن ولا أي ملك ولا حتى بسيداتهم الحقيقيات لو أنهم أقسموا بأي امرأة. فقط يهتفون لحوريات الجنة.

والشخصيات المسلمة فظة تقريباً ويدائية تصدم رقة المتسيحيين، وعلاقاتها فيما بينها ومع الآخرين جافة. يملكون حضارة أخرى لكنها في مستوى أقل من العالم الأسباني. ربما هو ما كان ينتظره القارئ وهو أيضاً ما أراد أن يرسمه المؤلف. لأنه لا يجب أن ننسى أن مؤلف هذه القصص هو إسباني ومسيحي وكل الشخصيات والمشاهد رسمت حسب شخصية المؤلف ورؤيته، بلا موضوعية، ترفع من شأن الشخصية الكاثوليكية ولا تقدر شخصية المسلم.

صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية

وأيضاً فالفارسي المسيحي لا يطيع غير الملك والله، والمسلم ليس عليه إلا واجب نفسه وهو يعمل دائماً في سبيل المصلحة أو المطامع الخاصة أو أنه على علاقة خدمة بربوسائه، مما يجعلهم ينفذون أي عمل بسبب الخوف أو الخشية من عقاب الرؤساء المباشرين وهم يعرفون أنه لا ينتظر منهم سوى عقاب فظيع بسبب عدم تنفيذ الأوامر أو بسبب الفشل في تنفيذها وعلى أي حال فإن الذين يقفون على قمة السلم، كالذين في الأسفل لا يمكن انتظار العفو أبداً ولا الرحمة. فالفشل دائماً عقابه التعذيب حتى الموت. فهم قساة مع الآخرين لأنهم أيضاً قساة مع أنفسهم. فالتعبير عن الاستبداد الشرقي تم الحصول عليه تماماً.

مسيحيات ومسلمات

وهناك تباين كبير بين النساء المسيحيات والمسلمات، ليس فقط في شكل الزي بل في طريقة الحديث والمعاملة اليومية. فمؤلف تلك الحوادث يرى أن كل شيء يسير وفق قوانين مقدسة سواء فيما يختص بالرجال أو النساء أو حتى بين أفراد نفس الجنس فهو يفرق بين النساء المسيحيات والمسلمات. وإذا كنا قد شاهدنا التفرقة بين الأبطال المسيحيين والمسلمين، فالمؤلف لم يقتصر على ذلك بل امتدت تفرقة

إلى النساء المتحميات إلى كلاً الجانين.

فالنساء المسيحيات اللاتي يظهرن هنا، ينتمين إلى أسماء وطبقات اجتماعية عليا من النبلاء. إن لم يكن كذلك فهن من الوصيفات أو العاملات .. خدمة لتلك الطبقة ويمشن في انسجام مع عادات وتقاليدهن تلك الطبقة، فهن يتمتعن بمشاعر ورقة عالية محافظات على مبادئهن، ووطنهن ودينهن. وفيما لكبارهن وأبائهن وأزواجهن. وبين الوفاء للعب الأبوي والزوجي يفتن دائماً الوفاء للعب الأبوي. ويسرى أن شخصية النوبة أنا ماريا مزقة في الاختيار بين أبيها وزوجها ولكنها في النهاية تختر الأب لأنه واجب عليها. ولذلك فإن امتها المسلمة ثورايدا التي أحبت المصارب وقررت أن تذهب خلفه وتجري عليها نفس الأخطار التي تجرى عليه فإنها تنتم أنا ماريا بأنها لم تكن تحب زوجها الحب الكافي الذي يدفعها إلى مجر أهلها ومرافقة الزوج. ولذلك تقول أنا ماريا في حوار حزين: «هي تحب وهو يواجه كل أنواع الخطر ... أما لو أستطيع أن أفعل نفس الشيء ... لكن واجبي ... وشرفي .. أرحمني أيتها العذراء ...»

ويحدث نفس الشيء مع بياتريت التي تعشق القرصان الأسود ولكنها

لا تستطيع أن تلحق لأن أباهم لا يعطيها الإذن وهي لا تستطيع أن تفعل شيئاً أن لم يكن برضاء أهلها حتى لو فقدت حياتها في سبيل ذلك. والواقع أنهما يريان أن حب كل منهما لخطيبها أو زوجها يمثل كل ما في الحياة. ولكنهما

خاضعتان ذليلتان فهما لا تدخلن أبداً أية معركة وإذا سقطتا فإن ذلك يتم رغم أنفهما لأنهما يخبران البحار بحثاً عن الزوج. وهما دائماً تقعان بين يدي أي قرصان أو سلطان يفتن بجمالها ويحاول أسرهما في حريمه إلى أن يأتي المقاتل أو أسرته لدفع الجزية وتحريرهما، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للوصيفة ساريتا على الرغم من أنها ليست من نفس الطبقة النبيلة التي تنتمي إليها سيدتها، لكنها تمارس نفس السلوك تجاه تابع الفارس الذي يعاملها كما لو كان أبا للثنتين وأعباً بحبهما.

وفي بداية الرواية فإن أنا ماريا ترتبط بشخصية أخرى من نفس طبقتها الاجتماعية ويتم ذلك تحت ضغط الأب، وهذه الشخصية هي: دوق «لوس بيكوس» الذي يتمتع بخصال ومشاعر نبيلة. والذي كان يعيش أنا ماريا منذ طفولته، ورغم أنها تخضع للعب الأبوي إلا أن قلبها يظل وفيّاً للفارس الذي تذكره دائماً بكلمة «هو».

أما المسلمات فهن دائماً يظهرن بمظهر من الوفاء والواجب يخضعن دائماً لأهوائهن وأشواقهن . فتوريدا للشهيرة والتي يذكرها على أنها أسبانية تحولت إلى الإسلام وتذكرنا أحياناً بشخصية تاريخية أخرى تحمل نفس الاسم فهي تعشق الفارس مثل كل النساء وغير مستعدة لفقدته رغم أنها تعرف حبه لانا ماريّا . تقول ثوريدا: «أنا لى الحق فيه تماماً كملك المسيحية، ونساء طبقتى لا يتركن بسهولة ما هو من حقنا أو نحب» . ويسبب حبها له فهي تواصل تتبعه إلى حد ركوب البهر مع القراصان الأسود لتكون إلى جوار حبيبها . وهناك عدد من النساء المسيحيات اللاتي يعشقن الفارس ولكنهن حين يكتشفن ما بينه وبين أنا ماريّا يتخلين عنه . ولكن هذا لا يحدث مع المسلمات اللاتي يكتشفن أن الفارس لا يهتم بهماهن وحيلهن ، فإنهن ينتقلن من الحب إلى الكراهية . ويقررن الانتقام منه إلى حد أنهن يصبحن قاترات على تحطيمه تحت فكرة: «إن لم يكن لى فإنه لن يصبح ملكاً لأخر» .

هناك نوعان من المسلمات ، هناك من يقاتلن في المعارك تماماً كالرجال ، وأخريات ، يمارسن عمل الزوجات والخطيبات المسيحيات ولكنهن يبقين فى حريم مالكن الخاص .

والنوع الأول منهن ، اللاتي يقاتلن فى سبيل الوطن والدين أو الحب ، هن باسلات ، ولا يعنينهن استخدام أى حيلة للحصول على النصر ، وهذا النوع من النساء يصدم المسيحيين إلى درجة أنه أحياناً يقول الفارس لواحدة منهن كانت تقاتل إلى جواره والسيف بيدها: «هذا ليس عمل النساء» . لكنها تجيبه بحزم: «أنا أشعر بالسعادة عندما أموت إلى جوار الرجل الذى أحبه» . وفى حين آخر يبرز الفارس نظرفته الرجولية فيتجه إلى المرأة القراصان أسماها ياسمينية تعلمت اللعب بالسيف قبل أن تعلم المشى .

وهى تقود كل جيش القراصنة ويقول لها: «احفظى قوتك لفسيل الأطباء أيتها المتوحشة الصغيرة» . وكان ذلك بعد أن رفض أن يقاتل معها لأنها امرأة .

والمسيحيات والمسلمات جميلات دائماً لأن المؤلف يبرز دائماً جانب الجمال لدى المسيحيات والمسلمات اللاتي يقمن فى الحريم . ويقارن جمالهن بجمال الحوريات ويناديهن دائماً: «أنت أكثر جمالاً أو جميلة كحورية النبى» .

رغم أن الفارس والمسيحيين متجهون إلى جمال النساء سواء المسلمات أو غير المسلمات إلا أنهم دائماً وفيون لحبيبة القلب ، المسلمون

على العكس من ذلك ، لا يستطيعون مقاومة الفتنة التى تقوح من تلك الوجوه وهم على استعداد دائماً لزيادة عدد حريمهم . والمسيحيات اللاتي يأسرن المتوحجات بالجمال وجمال البشرة ، يصبحن محظيات مما يخلق على الفور ثورة فى الحريم بين المحظيات السابقات والمسلمات فهذه المحظية الجديدة تصبح خطراً حيث سيقترن عليها اهتمام الملك والسيد مما يفقد المحظيات المهملات مكانهن لديه . فتنتشر بينهن حمى الكراهية ، وتبدأ المحظيات المهملات حرباً حقيقية ضد المحظية الجديدة ، فيشكونها إلى السلطان بشتى أنواع الشكاوى والنميمة ليعبدهن عنها . لكن هؤلاء الرجال يبدو أنهم لا يستطيعون إصلاح الشقاق الذى سببته لهن المسيحية ، ويعبرون دائماً بعمق : «آه ، إنها حورية من الجنة . إن جمالك الأبيض سحرى» . وبذلك تتحول النساء الأخريات إلى خادمات لها ، يمشطنها ويعطرنها ويزينها بأحسن زينة لتروق فى عينى السيد .

ونرى دائماً الفرسان المسيحيين أما متزوجون بأمرأة واحدة أو مرتبطون بأمرأة واحدة أو أحراراً من أى قيد يريطهم بأى امرأة . ونرى الفرسان المسلمين متزوجين عدة مرات ومع ذلك يطعمون دائماً فى نساء الرجال الآخرين ، أو أى امرأة

صورة المسلم في حكايات الأطفال الإسبانية

نجاح القصص

لو حللنا بتتمعن ما تقدمه تلك الحكايات للأطفال وشباب القراء سريعاً ما نكتشف أنها تحتوى على عناصر تصنع منها نتاجاً مطلوباً، ويجد الأطفال بنين وبنات فى تلك الحكاية كل عناصر التشويق، فهي تبرز الفروسية والشجاعة والبسالة والجسارة والقيمة والشهامة وحب الوطن والملك والعائلة والدين والجدية ونبل المشاعر والطبقة الاجتماعية. كل تلك الفضائل تزين شخصيات الفارس وأصدقائه، فهم لا يقاتلون فى سبيل المصلحة الشخصية بل فى سبيل المصلحة الوطنية. لا يقاتلون من أجل شهرتهم الخاصة بل من أجل ملوكهم، ووطنهم ودينهم، يقاتلون فى سبيل قضية عادلة ولذلك فهم يحصلون على القابل، فهم ينتصرون.

الفارس وأصدقائه يدخلون آلاف المعارك ورغم أنهم يهزمون أحياناً ولكن باستمرار الحكايات يحصلون على ما يشتاؤون إليه وينتصرون دائماً لأنهم يمثلون نضال الفضيلة ضد الرذيلة والفضيلة تخرج دائماً منتصرة. فالفارس ممنون بقوة مائلة وينتصر رغم أنه يواجه أحياناً شخصيات أقوى أو أكثر عدداً ولكن هذا يعد مقبولاً بأنه يمثل شيئاً سامياً فى هذه الأرض، فهو يمثل المسيحية

النساء المسيحيات على العكس تماماً، يفرضن لإرادة القدرة والاختيار الذى خلقن من أجله رغم أنه من بينهن كثيرات يعشقن الفارس ولم تحاول أى منهن - عدا الماركة ثوريدا - أن تناقش حق الدوقة فيه، لأنه زوجها وهى أم ابنه.

ونساء الحريم المسلمات يظهرن وهن جاملات بقيمة هامة جداً وهى «الحرية» فهن سعيدات بتلك الأقفاص الذهبية التى يجدن فيها كل المتعة المادية، لذلك فهن يبدين الدهشة عندما يرين الدوقة أنا ماريّا وهى تبكى بعد سقوطها أسيرة وضمتها السلطان إلى حريمه ووضعها فى موضع المحظية. واعتقدن أن تلك المرأة مجنونة، ولا تفهم الحظ الذى وضعها لتكون محظية بينهن ويخيم عليهن الفضول بحثاً عن سبب بكاها بينما هن يقفن من الفرح ويصندنها فى أعماقهن لاختيارها كمحظية. وهنا تجيبهن «أنا، ماريّا» بتلك الكلمات الحكيمة: «انتن تحسدننى بينما أنا احسد الطائر الطليق والريح التى تعبر الحقول». والنساء ينظرن فيما بينهن وهن لا يفهمن بينما تواصل الدوقة: «فارسى أكثر قوة ورشاقة وأكثر نبلاً وأطيب من فارسكم، فهو لا يملك عبيداً ولكن لديه أصدقاء وعظمة ليست فى قصوره بل فى روحه».

تظهر دون زوج، على خان مثلاً يظهر ولعه بامتلاك أى امرأة تظهر أمام عينيه، وابنه فخور بما أبداه الأب من ذوق فى اختيار زوجاته وإماته.

النساء المسلمات يظهرن فقط فى الحرمك تحت حماية حاشية ضخمة لديها أوامر بقطع أى رأس تحاول أن تتسلل إليه.ن، إذا نزلن إلى الشارع (وهنا نشير إلى النوع الثانى من المسلمات). ينزلن وهن مقفات الوجه بحجاب أو راكبات فى هوداج على الجمال. وفى حالة إذا ما كن من طبقة عليا يمكنهن النزول فى الهوداج دون حجاب، لكن فى هذه الحالة الناس مجبرون على الفرار عندما يرون وجوههم. وهذا النوع من النساء يضعه المؤلف دائماً داخل الحريم، واضعات جمالهن الجسدى للذة السلطان وتحت أمره عندما يريد، حينئذ يأتين أمامه متزينات بأحسن الأحجية ويقدمن لحسن رقصاتهن، يصبحهن حاشية تعرف على الآلات الموسيقية.

تلك النسوة، تماماً كما للأخريات المقاتلات، لديهن القدرة على ارتكاب أى عمل للحصول على الرجل الذى يعشقته أو الذى يشفقن إليه دون أى اهتمام بأى اعتبار آخر. وفى نضالهن فى سبيل الرجل فيما بينهن لا يعترفن بأى قانون وأى وسيلة هى صالحة للوصول إليه.

فى نضالها ضد الملاحدين، ورغم انه نو عائلة، فزوجته انا ماريا وابنه أدولفيتو، مع ذلك فهو لا يقتصر عليها لأن عائلته هى كل المسيحية، كل البشر كل الأسبان، فهو ليس فارس زوجته بل فارس الجميع.

صحيح هو يعيش حياة مغامرة، ينتقل من سفر إلى سفر، ومن بلد لآخر، ولكن كل ما يفعله لخدمة الله وملوكه. أهم الصفات التي نستطيع أن نحدد أنها كان وفياً، كان وفياً لعلى خان عندما كان يعتقد انه ابنه وأنه مسلم، وهو فى الآن كفارس ومسيحى وخدام للملوك، وفى لزوجته أيضاً رغم تباعد الزمن والمسافات فهو لم يفنأ أبداً، ولا حتى بمجرد التفكير، حتى عندما اعتقد أنها ماتت هى وابنه، لم يحاول ولو للحظة واحدة أن يبحث عن زوجة أخرى، ورغم كثرة النساء حوله سواء كن مسيحيات أو مسلمات يعشقته ومستعدات للاقتران به، لكن الفارس وفى إلى ما بعد الموت، فالأفكار قليلة الأهمية لا مكان لها عنده، لا يلعب بالنار أبداً، مصنوع من قطعة واحدة، ليس به نقيسة واحدة، فهو ما يمكن أن نسميه «الرجل» المثالى.

والرواية يسيطر عليها هذا الفارس، ومليئة بالمغامرات والأسفار والقتال والمعارك والخيانة، والإفخاخ والحيل .. الخ .. كل ذلك يجعل

الرواية مشوقة وحية، حيث إن كل عدد منها يشبع الفضول الذى تركه العدد السابق لدى القارئ، ويوقظ لديه تشويقاً جديداً بالعدد الجديد. فالقارئ يظل دائماً على حمر، يحدث ما يحدث، وفى نهاية كل عدد هناك تشويق لا يحل إلا بالعدد التالى.

والمغامرات تجرى فى الأرض والبحر وحتى الجو، قليل منها يجرى فى الأرض الأسبانية وإذا جرى ذلك فإنها تجري دائماً فى أراضى جنوب أسبانيا التى يسيطر عليها المسلمون لذلك فهى مزينة بأدوات وصادات خاصة.

وبالقص فهو سرعان ما يخرج من أرض الوطن لينتقل إلى بلاد غريبة، رغم أنها مجاورة، مثلما فى حالة تونس والمغرب والجزائر.

لكن المؤلف لا يستقر فى تلك الأماكن، بل يأخذنا إلى أماكن أكثر غرابة لأنه كلما ابتعد كان أكثر جاذبية. وهكذا نجد أنفسنا أحياناً فى تركيا وفى مصر وفى ليبيا وفى السودان وقد وصل أيضاً إلى اليمن الحالية.

ولم تكن المغامرات فى البحر قصيرة، فالمؤلف يواجه الشخصيات بالقراصنة الأتراك والأكراد والسودانيين والمتوحشين.. فيغلى عقل القارئ الشاب برنين أسماء

كثيرة بعضها مر عليه من خلال كتب التاريخ وأسماء أخرى كثيرة مجهولة تماماً. ومع ذلك فهو يفتح عينيه وخياله من خلال تلك المغامرات على عوالم شاذة وغريبة، ذات عادات لا تشبه فى شئ للعادات التى يراها فى وطنه ومدينته، فهو ينتقل بخياله آلاف الكيلومترات ويتصل باناس يبدون كسكان كوكب آخر، مع علمه تماماً بأن هؤلاء يوجدون، وهم بشر مثله، وأنهم من لحم ودم وليسوا مجرد خيال من صنع المؤلف.

ونؤكد على أن المؤلف لديه دراية كبيرة بالتاريخ والجغرافيا رغم انه يستخدم تلك المعرفة لإثراء وتوجيه أهدافه. وقد ذكرنا انه يتتبع السنوات الأخيرة للغزو الإسلامى للأرض الأسبانية. ولا شك فى أنه يعرف تماماً قصيدة «السيد» وقد قرأ أغاني وحكايات البطولة. وربما كانت كثرة قراءة تلك الحكايات تجعلنا نكتشف فى المؤلف قدرة على تقييم كل ما يشخص مثاليات العصور الوسطى: الدفاع عن الإيمان، ونشر العقيدة، وحماية الشعب من الظلم، وتدعيم الصالح العام، والنضال ضد العنف والاستبداد، ودعم السلام، وكل تلك الفضائل التى تجتمع فى النبالة، فالحقيقة والشجاعة والأخلاق والعذوبة هى كل فضائله.

وهن يرين وفاء الفارس لسيدته،
والمصائب المتعددة التي يتخطاها من
أجلها، تماماً مثل أنا ماريا، وهن
يقلدن سلوكها ويتعلمن أن يكن
زوجات وأمهات طيبات، يتعلمن
السلوك الذي ينتظره الرجل منهن .
هؤلاء وأولئك يتحمسون وهم يقرءون
الآلاف خطر وخطر التي يصرح منها
الفارس سائلاً بفضل العقيدة والقيمة
التي تمنحها إياه تلك العقيدة . وفي
نفس الوقت يسترشدون برؤيته ضد
العدو المشترك الذي هو المسلم في
هذه الحالة، الذي يعنى أنه خطر على
العقيدة المسيحية، وخطر على الوطن
والحكام الصالحين، وكان يعنى
أيضاً أنه خطر على الأخلاق
والعادات الفاضلة، لأنه يبرزهم
كجبناء وضونة في حياة الفارس،
بينما يفتقدون في حياتهم الاجتماعية
العادات الحسنة والأخلاق . فهم
يعشقون الضر والنساء .

صحيح أنه يذكر الزواج، ولكن
هذا الزواج كان متعدد، ولم يكن
يعتبر زواجاً صحيحاً في النسبة لهذه
العقول الشابة فإن أولئك المسلمين
كانوا ببساطة تجار نساء يشترهون
أو يبيعهون ويسجنهن في غرف
فاخرة، تسمى الحرمك، المسلمون هم
لصوص نساء وأطفال، يستخدمون
النساء للمتعة والأطفال كجنود في
حروبهم ضد المسيحيين .

المشاعر والرفض ألواناً أكثر عمقا .
لذلك ، يضاف إلى السبب الأول حافز
آخر : تحرير وإنقاذ المرأة المولع بها
من أكثر الأخطار المحقة بها . أولاً
فإن البطل نفسه هو الذي يريد أن
يعانى من أجل سيدته ثم تأتي رغبته
في إنقاذ السيدة المرغوب فيها، أما
تحرير الحبسية فهو السبب
الرومانتيكى الأول الجديد دائماً . ليس
لنا إلا أن نراه الآن بالعنفوية التي
يعبر بها والاعتيادية التي تقبل بها .

تتساءل ونعتقد مدى صعوبة
السؤال: هل هي شخصية الذي
يتعذب في سبيل حبه الذي يريد أن
يرى الرجل من نفسه أم أنها إرادة
المرأة التي تريده هكذا ؟ نعتقد أن
الأكثر قبولاً هي الأولى التي تعبر عن
الحب كشكل للثقافة التي تعبر بشكل
خاص عن المضمون الذكوري .
فالرؤية التي تتضمنها عن حب المرأة
تتكل مختبئة كسر رقيق وعميق .
وهيئة الفارس النبيل المقاتل الذي
يتعذب من أجل محبوبته هي أولاً هيئة
الرجل كما هو وكما يريد أن يرى
نفسه . والنفس السبب فإن هيئة
المرأة هي ما يريده منها الرجل .

لكن كل ذلك يجذب عقول الصغار
الذى يحبون تقليد فارسهم ولم يكن
صعباً أن تراهم وهم يرتدون العباة
والقناع مثله ويصرخون: إليهم،
الكفرة بينما الصغيرات يتحمسن

وفي نفس الوقت فإن أيديولوجية
هذه المجموعة النبيلة متشربة
بمثاليات الفروسية وأيضاً بالاعتقاد
الدينى في خدمة هذه المثالية . فتلك
الأمال الموضوعة في إكمال واجبات
النبيل تقود إلى فكرة استلهم السلام
العالمى، مؤسسة على موافقة الملوك،
وغزو القدس وطرد الأتراك من أوروبا
(والعرب من اسبانيا) .

كل تلك نجد في الفارس نجد
عنصرأ هاماً ينتمى إلى القرون
الوسطى وذلك الحلم البطولى والحلم
بالحب . والشكل العميق للزهد
والشجاعة وإنكار الذات التي هي
المثالية الخاصة بالفارس، نجدها في
اتصال عميق مع الأساس الغرامى
لذلك النشاط الحيوى ، وربما
كإحساس بعيد للترجمة الأخلاقية
لحلم غير مكتمل ، فالحب يصعد
دائماً متوجاً بالرومانتيكية .

الفارس وسيدته البطل في سبيل
الحب ، هنا هو السبب الرومانتيكى
الأساسى والكامل الذى يبرز في كل
الأجزاء ويعود للظهور من جديد . هو
الترجمة المباشرة للحب الصاس في
الرفض الأخلاقى الذاتى . النزوع
المباشر إلى الحاجة لإبراز القيمة،
والتعرض للخطر وتقديم قوة المعاناة
والتضحية بالدم ، كل ذلك من أجل
سيدته . لكن حلم البطولة في سبيل
الحب ينمو وينظم ويمنح الحب حلم

والصيرمك يجذب عقول الأطفال بشدة، بنسائه الجميلات والعبيد الذين يمضون اليوم في الغناء والرقص لإمتاع سيدهم. والنساء يتنازعن فيما بينهن حول من تكون المفضلة. فالمحظيات يقفن على قمة سلم المعجبات ولكن هن الأجل والأكثر قسوة لأنهن كن يقظات يترصدن أى قادمة جديدة تنزع منهن مكانهن، ودائماً يكن الأكثر ذكاء وكل منهن بطريقتها الخاصة كن يؤثرن على قرارات السلطان فى فترات الخلوة، فقد كان يقص عليهم الهموم التى تشغلهم، لم تكن لديهن رحمة بالنساء الأخريات لأنهن يعرفن إن إعراض السلطان عنهن للحظات، لا يعنى فقط فقدهن للامتيازات بل إن حياتهن قد تتعرض للخطر، لأن الأخريات اللاتي عانين من قسوتها سينقلبن عليها عندما لا يجدنها فى حماية السلطان. ودائماً كن يستخدمن سلاح الأمومة ويحاولن أن يسمى السلطان أبنائهن كخليفة له وبذلك يحصلن على الحياة والمال، لكن مسكينات تلك اللاتي لا ينجبن أو اللاتي ينجبن فتيات فقط!!! والحرمك كان تحت حراسة بعض الشخصيات الغربية تسمى «إينو كوس». كلمة مأخوذة عن الكلمة الإغريقية، التى تعنى «حافظ على السرير». كانوا هم حراس نساء السلطان وحتى لا

يسقطون فى فخ الإغراء سواء هم أو هن، فقد كانوا مخصيين. وهذا كان بالنسبة للقراء الأطفال هو قمة القسوة. فهؤلاء الخصيان كانوا دائماً أطفالاً أو شباباً خطفوا من بلدان أخرى، ومن ممالك مسيحية ويصلوهم للخدمة فى الممالك المسلمة، وحتى لا يكون الخطف هو العقوبة الوحيدة فإن أقسى ما يتعرض له الرجل: هو أن يفقد قدرته كرجل. وهذا كان يبعث فى القراء غيظاً شديداً وهذا يجعلهم يشعرون أن هؤلاء المتوحشين الذين يرتكبون هذه الفظاعة يجب أن يدفعوا الثمن من نفس العمل الذى يمارسونه.

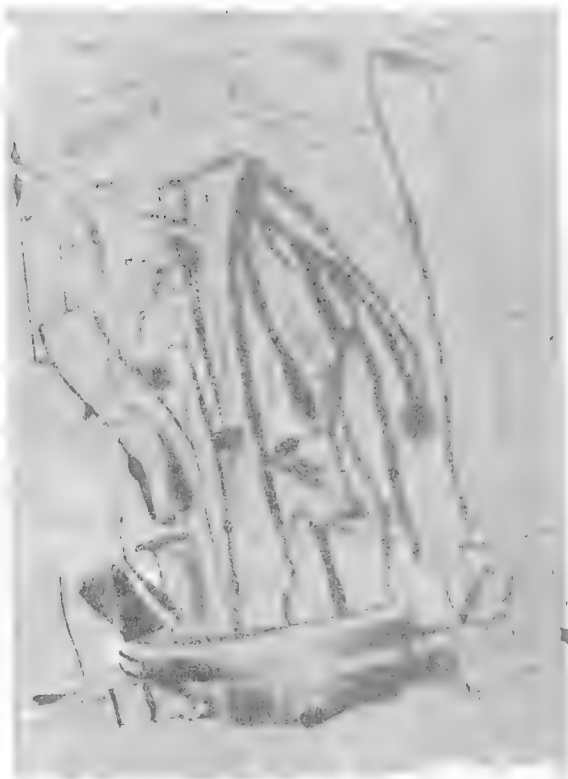
وسكان الصيرمك يجمعون عن طريق الشراء من أسواق العبيد، وهذه الروايات تذكر كثيراً هذه الأسواق التى يعرض فيها عبيد يباعون بثمن أكثر أو أقل حسب السن، والقوة، والجمال... الخ . يعرضون على الجمهور بينما التاجر يعدن مزايا كل واحد منهم، فإن الجمهور يتأمل قوة العضلات، متانة الأسنان، وجمال الجسد أو لطف الطلعة والنساء كن يعرضن دون حجاب حتى يستطيع الجميع تأمل مفاصلهن وكما هو معروف فإن المسيحيات البيض يحصلن على أعلى الأسعار بينهن جميعاً .

فإذا كان الأطفال يتحمسون يجلبون أنفسهم فى شخصية الفارس

وتابعيه، فإن الصغيرات يحسبن شخصية أنا ماريا، لأنهن يعتبرن أن ذلك واجبهن وأن ذلك هو ما ينتظر منهن ولكنهن فى أعماقهن يحسبن تلك النساء الأخريات اللاتي يحسبن استخدام السيوف والخناجر كالرجال ، ويمتطين الجياد القوية مثلهن ولا ييقنن فى البيوت فى انتظار المحبوب .

المحظيات المسلمات يجذبن الصغيرات بقوة ، فقد كن جميلات ، وذكيات ، وقويات وباسلات ، فى استخدامهن للسم كما فى استخدامهن لمقاتلتهن الجسدية للحصول على ما يريدن ولم يكن لديهن أى تردد فى سبيل الدفاع عما يعشن من أجله . ومهما يكن فليدين قلوب ويعشقن سلطانهن وفرسانهن بطريقتهن الخاصة .

وبالنسبة للقارئات فإن تلك الشخصيات المسيحيات النبيلة والرحمة يجدهن قديمة بعض الشيء رغم اعترافهن بأنهن كن لئال الكمال للأنوثة ، فإن فيهن شيئاً لا يتوافق مع ذلك المثال ، فكما لهن وظهرهن يسببان السأم ، ورغم كل ذلك ، فإن القارئات الصغيرات يملن إلى الأخريات بكل عيوبهن الصغيرة ، لأنها تبدو شخصيات من لحم ودم . ■



لوحة للفنانة ميسون صقر

المراجعات

١١٨ الشرق السوفييتي باعتباره مشكلة إستشرافية ف.ف . ناومكين/س.

١١٩ باناريم . ت. انور محمد إبراهيم. ١٢٥ تعريب الطيب، ابو شادي الروبي .

١٢٢ خالتي صفية والدير. قراءة وتفسير ، وفا. إبراهيم ١٢٦ أبيات الواقع والرمز

في العالم الشعري لحسن طليب. عبد الرحمن ابو عوف . ١٣٠ ظهيرات لغوية

في القصة النوبية، محمد محمود عبد الرازق . ١٦٠ تأمل في الشخصية الأدبية .

صافي ناز كاظم . ١٦٣ الواقع الشعبي في الفن المصري ، فاروق بسيوني .

يظل الشرق السوفيتي
حتى بعد انهيار الاتحاد
السوفيتي عالماً ثرياً للدراسات
الفكرية والعلمية ، وهنا
محاولة ترصد تحولات
هذا العلم .

الشرق السوفيتي باعتباره مشكلة استشرافية

د . ف . ناؤمكين / س . أ . بانارين

ترجمة :

أنور محمد إبراهيم

فاستند المستشرقون الروس
الأوائل وعلى رأسهم المختصون
في اللغة والأدب على نوع معين من
النصوص وهي بالتحديد الأعمال
الكبرى لأدب الشرق ، تلك الأعمال
التي ركزت اهتمام البحث على الظواهر
الثقافية بالدرجة الأولى ونادراً ما ظلت
هذه الآثار المكتوبة ملكاً لشعب واحد
وإن الارتكاز على النصوص قد ساهم
في فهم الشرق باعتباره جماعاً
للحضارات المحلية التي تميزت كل منها
بوحدة ثقافية . ولم تكن لحدود الدول
المعاصرة للمستشرقين الروس أي دور
في تصوراتهم عندما شرعوا في تحديد
موضوع أبحاثهم .

بعد عام ١٩١٧ جرى تجزئ
موضوع علم الاستشراق فانقسم
الاستشراق السوفيتي إلى ثلاثة
أشكال . أولاً ، على مستوى الحفاظ
على الحياة اليومية المميزة — أصبح
من الضروري أن يكون ذلك الأمر
موضوعاً لعلم الإثنوجرافيا . ثانياً ، على
مستوى الطريق التاريخي الخاص
الذي تم انجازه [هكذا كان التصور
الساكن] فكان يجب أن يكون ذلك
موضوعاً لتاريخ الاتحاد السوفيتي
وأخيراً الثقافة ، على أن الأمر لم يقتصر

نهائياً ناهيك عن التربية والرقابة الحزبيتين .

لقد لعبت التصورات الأيديولوجية التي نشأت بعيداً عن العلم الدور الرئيسى فى تمزق الاستشراق وفى اغتراب المختصين فيه عن الثقافة الأمر الذى كان لابد أن ينعكس حتماً على عمل العلماء فى مختلف التخصصات وقد حاول هؤلاء العلماء الخروج إلى مجال البحوث التاريخية الذى بدأ لهم أرعب لكن هذا الخروج لم يكن سوى وهم ، فعندما شن ستالين حربيه ضد الكونزموبوليتانتيه اضطر علماء الانتوجرافيا وتاريخ الاتحاد السوڤييتى إلى اعادة كتابة الماضى وفق حاجات الحاضر . وقد قيل آنذاك الكثير عن المفزى التقدمى لاتحاد شعوب الشرق وروسيا وتم تفسير هذا الاتحاد فى الواقع بوصفه إعداداً مسبقاً للشرق حتى يستطيع تصور النظرية الماركسيه الجامعه وكذلك « الاشتراكية الحقيقية » .

لم يتمكن ممثلو علم اللغة والأدب الكلاسيكى هم أيضاً من الاختفاء فى أعماق الزمن فقد تعين عليهم عند دراسة آداب الشرق أن ييحثوا فيه عن أى شيء ينبئهم بمستقبل تتغير فيه شعوب الشرق فى إطار الاتحاد السوڤييتى . وحيث أن تحليل الآثار الأدبيه نفسها لم يعط مثل هذه الأدلة المقننه فقد لجأوا إلى استخدام المعطيات الخاصة بمحل الميلاد والأماكن التى عاش فيها هذا الكاتب أو ذاك وبفضلهم تم تسجيل كل تفاصيل الثقافات الخاصة بالجمهوريات السوڤييتيه مستقبلاً ، تلك الثقافات التى أبدعت باللغات العربيه والفارسيه . وكانت المحصلة فى النهاية

على مجرد تقسيم علم الاستشراق إلى « اثنانين ثلاثة » : الحياه والتاريخ والثقافه فى الاتحاد السوڤييتى وإنما جرى فرض حدود دوله الاتحاد السوڤييتى قسراً باعتبارها احدائيا غير زمانى بالعامل الاخير وهو الثقافه .

إن ما حدث من تجزئيه للبناء الاستشراقى وفقاً لنظم ضعيفه تربط بين أجزاء التعليم وتنسيطه وبناء المساكن للجماهير والهجرة للعمل إلى جانب الظواهر والمعاملات الاخرى — التى لم تكن واضحه للعيان فى اول الامر — قد وسعت من دائره مصادر الإدراك التى يعول عليها فى فهم واقع الاستشراق المعاصر وأعدت ترتيب بناء هذا الواقع . ولكن الذى حدث إبان هذه العمليه أن الحصول على المعلومات الصحيحه أصبح من القله بمكان بدلا من الزيادة التى كانت متوقعه . إن

مقالات الصحف وخطب رجال الحزب والدوله والنشرات الإحصائيه الرسميه وغيرها لم تعد تكتب بلغة الثقافه وإنما بلغة أخرى هى لغة التعاويذ الأيديولوجيه . لقد جعلت هذه اللغة من الحياه مثلاً معيارياً لكنها سلبتها المضمون الواقعي . كان بمقدور الاستشراق الكلاسيكى أن يستوعب جزءاً ما من النصوص التى كتبت بهذه اللغة دون أن يغير من طبيعتها لكن السواد الأعظم من الناس اضطر للتنازل عن هذه اللغة لرجال الاقتصاد والاجتماع والمختصين فى ترويج الاتحاد السوڤييتى والإلحاد العلمى إلى آخره . لقد حاول كثير من المستشرقين باخلاص أن يطرحوا الحقائق على أن الذى اعترض طريقهم بشده كان معرفتهم السطحيه بلغات الشرق وثقافته إن لم يكن عدم معرفتهم بها



ستالين بريشة بيكاسو

١٩٥٢

لقد اعتمد العلماء السوفيت من جديد على نصوص الثقافة الغربية فقط لا الثقافة الشرقية .

وبالإضافة إلى ذلك فإن « دراسات العالم الثالث » الخاصة بنا كانت محدودة بأطر « الدوجمات الماركسية » ووقعت في شبه عزلة عن العلم العالمى . إن المحاولات التى شابها الخوف لعدد من العلماء السوفيت والرامية لتأصيل بعض من الأفكار والمقولات الأجنبية الشاملة ذات القيمة الرفيعة لم تستطع أن تبتعد بعلوم الشرق المعاصر عن دائرة الاستشهادات الفاسدة والصيغ الأيديولوجية المزدولة .

ومع ذلك فإن إشكالية البحوث الاستشرافية قد اتسعت ، فمع السيطرة الموجودة للنظرية التوليدية والطرق الموضوعية اتخذت الخطوات الأولى نحو دراسة الإنسان في الشرق وأصبح موضوع الدراسة مرة أخرى هو الخصائص الجوهرية لمختلف حضارات الشرق ، وانتشر على نطاق واسع مفهوم صعوبة الواقع الشرقى وعدم خضوعه للنماذج الأوروبية أو الأنماط الأيديولوجية وأخيراً ظهرت المفاهيم التى فسرت تجربة المدارس العلمية الأجنبية على نحو إبداعي . على أن البحث العلمى كاد أن يتوقف عند تخوم الحضارة الاشتراكية . هكذا لم يبق سوى قدر قليل ، وإن كان مجزئاً ، من إمكانية المراقبة المباشرة لواقع الحياة دون أن يعوقها النص القادم من ثقافة أجنبية . لقد أعاق سعى كل مدرسة مكونة من علماء قومية من القوميات فرض احتكارها لدراسة « جمهوريتها » أعلى الإدراك الموضوعى لواقع الشرق السوفيتى . زد على ذلك أن هذا السعى قد اشتد أواره

أن الجزء الأكبر والأفضل من التراث الثقافى فيما قبل الاتحاد السوفيتى لهذه الشعوب التى كانت تضمها قبل ذلك حضارة واحدة والتى فرقها في القرن العشرين الحدود السوفيتية السحرية قد ضم بحزم ليدخل ضمن حدود الاتحاد السوفيتى القادم . وقد جرى ذلك كله لا بتأثير الإحساس الشرعى للأذربايجانيين والطلاحيك والشعوب الأخرى بالفخر لانتمائهم إلى ثقافتهم القديمة بل على العكس تماماً جرى بهدف وضعهم في مواجهة هذه الثقافة القديمة ومواجهة هذه الثقافة ومواجهة من يواصل تقليدها في الشرق غير السوفيتى وسعياً وراء توجيه فكرة اصطفاء لا لروسيا وحدها وإنما للإمبراطورية بأكملها فإن هذه المراجعة وزعت هذه المهمة على الشعب الروسى وعلى « إخوته الصغار » .

في الستينيات والسبعينيات نما الاتجاه البحثى الجديد في البناء الاستشرافى — الدراسات السوفيتية للعالم الثالث » ، جنباً إلى جنب مع الأقسام الكلاسيكية الأخرى . ركزت القوى العلمية الضخمة قواها لدراسة الوضع السياسى المعاصر وعمليات التحديث الاجتماعى والتطور الاقتصادى في دول الشرق النامية لكن المختصين في الدراسات المعاصرة لم تتح لهم إمكانيات جمع المعلومات الأولية بطريقتهم كما لم تهرأ أية بحوث ميدانية خاصة خارج حدود الاتحاد السوفيتى بالإضافة إلى أن العلماء السوفيت لم يكونوا يشاركون في المشروعات الدولية . بذلك لم يبق إلا الاكتفاء بالمعلومات الضخمة وبتأنيج الإحصاءات والبحوث الأجنبية وخاصة المراجع العلمية الغربية في واقع الأمر

الشرق السوفيتى باعتباره مشكلة استشرافية

في تلك الفترة التي ساد فيها اللغز حول مجتمع تاريخي. جديد هو « الشعب السوفيتي » .

لقد اختار أيديرلوجير موسكو — انذاك — الاتجاه نحو تفريب « الامم الاشتراكية » للشرق عن حضارات الماضي الإقليمية متعددة الاجناس انطلاقاً من « عدم قبول » هذه الحضارات فوراً لعدد من المعايير . إن التبعاد التام للشعوب عن ماضيها هو الشرط الاساسي لخلق « إنسان جديد » — وتطبيقاً على شعوب الشرق السوفيتي اتخذت هذه الحقبة باعتبارها الشكل الاساسي لعزل هذه الشعوب داخل الفراغ التاريخي .

لقد تم اجتثاث صفحات من الماضي من جذورها وتم تحويل صفحات أخرى إلى ورق مسحوق لتعاد عليه من جديد كتابات دعائية مشوهة وثالثاً تم إضافة سطور جديدة على نصوصها المكتوبة فعلاً بحيث تحولت إلى قائمة المآثر الثقافية الادبائية . الحقيقة أن غالبية هذه المآثر قد جرى اجتراعها بالفعل ، ولكن حتى في هذه الأحوال التي كانت تبدو على وجوه الذين حققوا سمات قومية فإن الإنجاز والعبرة كانا يعرضان باعتبارهما قد تحققا في عالم إثنى مغلق وإنما في فضاء الحضارات المحلية الكوزموبوليتانية المفتوحة .

على أن البحث بالتاريخ في نهاية الامر لم يعد تحت سيطرة الذين بدأوه . لقد أدى إلى ظهور وهم في الجمهوريات بعظمة الماضي الذي لا ينطفئ ، بل وأصبح هذا الماضي يقف على التقيض تماماً من الحاضر الذي ضاع فيه الوعي القومي على نحو مؤلم على يد النصير المتسامح « الأخ الأكبر » .

إن النعمة التي كنا نقابلها إحياناً ، نعمة تفوق روسيا على الشرق كانت متزنة قبل الثورة على مستوى الصلوة — في قدرتها على الدخول في عالم ثقافات الشرق ، وعلى مستوى العيش في سلام جنباً إلى جنب مع الآخرين يأخذ من عاداتهم ويأخذون من عاداته على مدى عقود « صداقة الشعب » كان لانهاية الثقافة الخاصة بالروس أثر على قدرتنا لا على الفهم بل على مجرد ملاحظة معايير الثقافة نفسها . في الاربعينيات والخمسينيات حيث كان البؤس يعم البلاد بعد الحرب وكذلك كبت الأفكار الحرة من جانب موسكو تزدادت تأكيدات ملحة توحى بأن كل شيء على الأرض سواء في الماضي أو الحاضر كما لو كان من منجزات العبقريّة الروسية . كان قد مضى عقد ونصف أو عقداً على وجود الجمهوريات وأصبح تعويضها عن الحاضر الغاضبة منه يتم بالأحاديث المخشبة عن عظمة ماضيها .

إن مضاعفة الاساطير المهدنة هي العلامة الاكيدة على سقوط الوعي في ظروف سيئة . وحتى يتم الدفاع عن الهوية سارع الوعي بقبول قوقعة القومية ليخذهذا درعاً له . وبما كان من الممكن أن يكون هذا الأمر مفيداً لقومية ضعيفة ولكننا سننظر إليه من وجهة نظر محددة — كيف سيؤثر هذا التوقع على المثقفين ، علينا هنا أن نعترف أن تأثيره الضار على وظائف الإبداع الثقافي لن يكون بنفس سوء الظروف السيئة التي ينبغي الوقوف ضدها . إن التعطش للإثبات الذات قوياً قد حجب السعي نحو الحقيقة . وقد تكررت الحادثة نفسها في الشرق

السوفيتي فبقدر ما ظل الحظر هنا سارياً على موضوعات البحث التي تثير قلق المركز — إضافة إلى أن السلطات في الجمهوريات وهي تسير على هدى مصالحها العملية وتحيزها العقائدي وضعت من نفسها حدوداً أخرى على البحث — بقدر ما كانت المحصلة النهائية تزييفاً مستمراً للواقع .

ولهذا — بالطبع — كان من غير المسموح به لأي نظرة من الخارج أن تقوم بمفردها باكتشاف الاتجاهات الحقيقية لتطور الجمهوريات . على أنه وعلى الرغم من الرقابة المزدوجة والتمتية الإقليمية للمدارس العلمية المحلية في دولة شمولية فإن المثقفين العاملين في مجال العلم في الشرق السوفيتي الذين أصبح طريق الإبداع أمامهم يزداد صعوبة أكثر من صعوبته أمام علماء موسكو وليننجراد ، أخذوا على أية حال في جمع مواد جديدة ودراستها وكثيراً ما سعوا للنفاذ إلى الحقيقة .

يمكن القول إن سنوات السلطة السوفيتية كانت زمناً للهروب العظمي الشامل فبعض الدارسين انطلق على دراسة التقاليد الكلاسيكية وبعضهم ذهب إلى بحثه إلى الهجرة إلى موضوعات تخرج من حدود الاتحاد السوفيتي وقد ساعدت فزعة الهروب Escapism على بلوغ الاستشراق السوفيتي مستويات رفيعة واستيعاب مجالات جديدة لم يطرقها السابقون . ولكن والحق يقال فعند بداية البيريسترويكا انطفا بريق هذه الإنجازات بسرعة .

إن النظرة السطحية لمشهد الشرق السوفيتي في عصر البيريسترويكا لا توحى بالتناقض هنا — خلافاً لأي مكان آخر في الاتحاد السوفيتي —

الحاضر ومن التراث الثقافي الذي تراكم في مجرى حضارى واحد في الماضي .

إن الشرق السوفيتى قد عادت له حقوقه في الاستشراق ومن ثم فهناك ضرورة لحل العديد من القضايا ومن بينها تحديد موضوعات البحث بدقة . على أن غياب الحدود الفاصلة بين مجالات الثقافة لا يجب بأى حال من الأحوال أن يقلل من مغزى أى من هذه المجالات . وفي الشرق غير السوفيتى توجد هناك العديد من المجالات الراقعة على الحدود بين مجالين والتي تقترب جدا من الثقافة الأوروبية . بالطبع يظل السؤال قائماً بشأن بأى قدر يمكن لشعوب وثقافات الجزء الأوروبى من روسيا أن تكون موضوعاً لبحث الاستشراق بما في ذلك شعوب تترستان وبشكيريا . زد على ذلك أن انبعاث الوعي الذاتى القومى والسعى « للعودة إلى المنابع » والبحث الدينى كلها أمور تعمل لصالح الاستشراق أما تلك الأشكال الجديدة من أشكال تفاعل الثقافات والتي لوحظت لدينا اليوم فإنها تتطلب طريقة متحضرة لدراساتها باعتبارها ظاهرة وخبرة اكتسبها علم الاستشراق . في الوقت نفسه فإن أصالة كل شعب يعيش فوق أراضى الاتحاد السوفيتى ومن بينها تلك الشعوب التى تضم بين جنباتها سمات الأوروبيين وسكان الشرق تدفعنا لدراسة مشكلات المرحلة الراهنة وتطورها دراسة مقارنة : إن المقارنة مع المشكلات المشابهة لحياة شعوب الشرق غير السوفيتى يمكن أن تكون مثمرة وتساعد في فهم عدد كبير من الظواهر المعقدة . ومن أجل هذا الطرف بالتحديد تم في معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى

تتمتع الأبنية السلطوية القديمة والتدرج الغابر للأوضاع الاجتماعية بالقوة والمنفعة . هنا — على ما يبدو — الأمور أبعد ما تكون عن اقتصاد السوق ودولة القانون والمجتمع المدنى واستقلال الفرد . هنا يوجد تراكم في معدلات زيادة السكان ويزداد اعتماد ميزانيات الجمهوريات على الإعانات المالية للمركز وتظهر الحركات والأحزاب ذات التوجهات القومية والأصولية وتشتمل الصراعات العرقية التى كثيراً ما تأخذ اشكالا متطرفة .

على أن التحليل المتأنى يسمح بطرح تشخيص أقل كآنية ففى الشرق السوفيتى تتزايد عمليات مشجعة وإن كانت تتم حقيقة ببطء وصعوبة فالسلطات في الجمهوريات كما هو واضح تقوم بتغيير تراث الشعوبية استناداً إلى تجارب الشرق غير الروسى حيث نماذج لسلطة أكثر مرونة وبيحث المفكرون عن تلك الأشكال التى يمكنهم أن يصبووا فيها الوعي القومى الناهض . إن مجال البحث هنا عريض للغاية وفيه يتسع المكان لفكرة التقارب مع شعوب ليس لديها سمات حضارية مشتركة . إن سلوك الجماهير يتسم بالانذواجية فتارة تجدنا تعطل الأفكار التى لا تقبلها وذلك باتخاذ مواقف سلبية تجاهها وتارة تجدنا أحيانا تنفجر تلقائياً أو بتأثير فصل استفزازى . من ذلك نكتشف كيف أن لدى الجماهير ميلاداً كبيراً نحو الأهداف الجامحة وكيف أن لديها كذلك القدرة الأكيدة على التنظيم الذاتى والتصور العقلانى لمصالحها . كل هذا يقدم لنا كيف بدأ تجاوز شعوب الشرق السوفيتى للاغتراب المزودج — من الإبداع التاريخى المستقل في

الشرق السوفيتى باعتبار مشكلة استشرائية

إنشاء مجموعة تضم علماء من مختلف الأقسام هدفها الدراسة المقارنة للشرقيين السوفيتي وغير السوفيتي وقد بدأت المجموعة عملها على نحو فعال والجزء الأكبر من مواد هذا العدد من المجلة كتبه إما أعضاؤها مباشرة أو الاختصاصيون المتعاونون معها . وعلى مدى عام — من أبريل ١٩٩٠ إلى مايو ١٩٩١ — أحرزت المجموعة عدداً من النتائج وتم تحديد اتجاهات البحث :

- (أ) الانتظام في عمل ، مستوى المعيشة وبيئة السكن
- (ب) التنظيم الاجتماعي للمجتمع
- (ج) دور الإسلام في الحياة الاجتماعية السياسية
- (د) العمليات الإثنوسياسية .

وضع أيضا برنامج للبحوث المقارنة وخطة مستقبلية لإصدار مجموعة مقالات وقد تم إعداد المجموعة الأولى من هذه المقالات وقد روعي أن تكون على نحو يستعرض بشكل تنبؤي المجال الواسع للمشكلات بالإضافة إلى أن هذه المشكلات تتم دراستها سواء بالمقارنة بتجربة « الشرقيين » أو على نحو مستقل يكفي بدراسة مواد الشرق السوفيتي بأسره أو طانجيكستان بمفردها . وقد بدأت المجموعة العمل في إعداد مجلد آخر يتعرض لمشكلات : « العرقية والدين والسياسة في الشرق » كما تقوم بتنظيم مؤتمر على تطبيعي باسم « المصالح العرقية الإقليمية والقومية العامة في الاتحاد السوفيتي : التفاعل والتناقضات ومشكلات المواطنة » . تعمل وتتعاون مع هذه المجموعة العلماء والمؤسسات العلمية في كل من موسكو وليننجراد وبشقدم وألما — أطا وإيركوتسك وأولان اودي

إلى جانب عدد من المتخصصين الأجانب في الشرق السوفيتي .

في شهر مايو من العام الحالي جرت في اجتماع مكتب قسم مشكلات الاقتصاد العالمي والعلاقات الدولية التابع لأكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتي مناقشة مسألة دراسة الشرق السوفيتي في معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتي . ونتيجة لتبادل الآراء تم التوصل إلى إجراءات محددة موجهة إلى تنشيط البحوث في هذا المجال من مجالات علم الاستشراق .

تجدر الإشارة هنا إلى أن الفصل المصطنع بين الشرق السوفيتي والشرق الأجنبي [غير السوفيتي] وكذلك إبعاد شعوب الشرق السوفيتي عن تراثها أمور تعوق استيعاب علم الاستشراق وكذلك موضوعات التسلسل التقليدي . إن الاستثناء الفعلي من دائرة مصادر الآثار الثقافية الهامة [خاصة تلك الآثار التي كتبت باللغات المحلية بالأحرف العربية] أفقدتنا إمكانية دراسة التراث التاريخي لشعوب الشرق السوفيتي بوجه خاص فضلا عن أنه وضع العراقيل أمام دراسة المشكلات الأساسية للثقافات الشرقية في الوقت الذي كان من الممكن أن تكون فيه هذه المصادر ذات فائدة كبيرة . يكفي أن نذكر بصورة عملية الأهمال المجهولة لكثير من المستشرقين مثل أعمال المفكر اللتوني مرجيني [مرغني] .

من المستبعد ألا يكون الجميع على علم بأن المراكز العلمية في الغرب وعلى رأسها المراكز العلمية في الولايات المتحدة تولى في الوقت الحاضر اهتماماً

بالغا بدراسة الشرق السوفيتي أكثر مما يحدث في موسكو وليننجراد وغيرها من المراكز العلمية في روسيا [ونحن نسنى هنا ليس فقط البحوث الاستثنائية وإنما كل ما يجري في معاهد أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي في المركز] . وتكتسب الأبحاث الخاصة بأسيا الوسطى في الولايات المتحدة الأمريكية اليوم أولوية خاصة الأمر الذي يمكن تفسيره بالطبع في المقام الأول ولقاءا لاعتبارات السياسية وأيضا لأن دراسة مشكلات هذه المنطقة لم تكن مطروحة في الولايات المتحدة في الماضي بصورة عملية . وما قد بدأ تبادل الخبرة العلمية يؤتي ثماره الأول [خذ مثلا المؤتمر الذي ضم علماء معهد الاستشراق التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية والعلماء الأمريكيين وذلك في كل من دالتموث وواشنطن في أبريل من عام ١٩٩١] .

من الأمور المعوقة جزئياً لتطور التعاون بل والبحث الفعال لموضوعات العلمية ذاتها هو أن عددا كبيرا من المقولات والمفاهيم المتعلق عليها في الغرب والتي أثبتت نجاحها ما تزال غير مستكملة لدينا . خذ ، على وجه التحديد ، تلك المقولة الهامة التي تستخدم على نطاق واسع في الأعمال العلمية الغربية الخاصة بالشرق السوفيتي والأجنبي وهي مقولة الهوية . منذ بدأ الاستشراق السوفيتي في استيعاب أدوات البحث الجديدة أحرز نجاحاً كبيراً وخاصة في مجال الشرق السوفيتي .

إن أي نظرية ولو كانت سطحية للواقع المعاصر للشرق السوفيتي كافية لكي يتبناها الشك في شرعية تطور بناء

الاستشراف في الاتحاد السوفيتي في مختلف الاتجاهات وبمختلف النظم . لقد انطلق كتاب المقالات الواردة في هذا العدد من اقتناع مشترك مفاده أن زمن الهروب العلمي والتشتت قد ولى . بداهة فإن من الضروري في المقام الاول أن نبعد عن العلم الحقيقة — الرمز ، علامة الاغتراب ، اللعنة التي حلت بعدد من أجيال المستشرقين ، إحداهي الحدود المقدس . عندئذ فقط يمكن أن نصل إلى حل لأهم قضايا الاستشراف الوطنى ، ولكي يتحقق ذلك فإن المؤسسات العلمية المركزية يجب أن توحّد جهودها مع جهود نظيراتها في الجمهوريات وأن يتم الجمع بين الشعور القومى وخبرة المدارس العلمية السوفيتية والمعرفة العلمية العالمية . إن

هوية الاستشراف السوفيتى الكلاسيكى تكمن في الثقافة الرفيعة عند العمل بالنص والامتلاك الفائق للغات الشرقية والحساب الدائم وفقاً لقانون موحد للثقافات في إطار حضارة واحدة وكلها أمور يجب أن تكون مغروسة في قلب كل المختصين في العلوم المعاصرة وهؤلاء عليهم استيعاب أعمال الاستشراف الكلاسيكية إلى جانب الموضوعات والمتاهج والمصادر غير التقليدية بالنسبة لهم والتعرف التام على متغيرات الشرق المعاصر وهى أمور ضرورية للغاية من أجل فهم أفضل لإمكانات التطور التى ظلت مختفية داخل ثقافات الشرق منذ لحظة تكونها . يجب أيضا تجربة الإعداد النظرى

« للمختصين في دراسات العالم الثالث » على مناطق الشرق السوفيتى فسوف يعطى هذا العمل التجربة التفسير العلمى لها . وأخيراً فإن إدخال الشرق السوفيتى من جديد في مجال البحوث الاستشرافية يتطلب إقامة قاعدة للمصادر عن طريق الملاحظة المباشرة . عندئذ فقط سوف نصل إلى فهم متعدد الجوانب أكثر عمقا لما يحدث في الشرق السوفيتى وسوف يتسنى لنا أن نضع وحدته الحقيقية مع الحضارات الشرقية التى تمت له بصلة القربى في صياغة علمية ، كما أننا سنكتل تكاملاً جديداً لبناء الاستشراف الذى لم يحدث له انهيار إطلاقاً تحت ضغط الظروف السياسية ومطالب النمو. ■

ثم محاولات عديدة قامت
منذ محمد على حتى الآن
مروراً بالخدّيو إسماعيل
وسعد زغلول لتعريب الطب
وهنا محاولة لرصد هذه
الحسالة التي ظهرت
واختفت عدة مرات .

ف تميز تاريخ الطب العربى بثلاثة
عصور مزدهرة نهض فيها الطب
تأليفاً وتعليماً وممارسة ، واعتمد في
ذلك اعتماداً كبيراً على ترجمة علوم
الآخرين ونقلها :

أولاً :

العصر العباسى ، خاصة أيام
المنصور والرشد والمأمون (القرن
التاسع الميلادى) ، حيث انشء « بيت
الحكمة » وُجِع فيه الترجمة لنقل
العلوم من لغات اليونان والسرمان
والفرس . كانت هناك طهماً محاولات
سابقة لنقل العلوم اليونانية
واكتسابها ، منها مثلاً مدرسة
الإسكندرية بعد فتح مصر على يدى
عمر بن العاص ، وكان « يحيى
التحوى » أشهر « الإسكندرائيين »
نقلًا وتصنيفًا . وفى العصر الاموى
اشتهر من الأطباء « ابن مسرجويه » ،
وكان سريانيا يهودى المذهب ، أمره
عمر بن عبد العزيز بترجمة كتاب
« أهرن القس » فى الطب ، وكان من
أفضل الكتانيش . وكانت مدينة
« حران » فى شمال العراق مركزاً من
مراكز الثقافة الهيرانية حتى سميت
هيلينوبولس « Hellenopolis » ، أهلها
من الصابئة ، وكثر فيهم الفلاسفة
والمفكرين والمترجمون أمثال « ثابت بن

تعريب

الطب

أبو شادى الروبى

قرة» و «اليثاني» الفلكي. أما مدرسة «جنديشابور» (حورت بالعربية إلى جنديشابور) في فارس فقد لجأ إليها اليونان فراراً من حكامهم، ونقل الكثير من كتبهم إلى الفارسية والسريانية، وأنشأ بالبلدة بيمارستان لعلاج المرضى وتعليم صناعة الطب نالت شهرة عظيمة، كانت أشهرها أسرة «بختيشوع» التي استمرت ٢٥٠ عاماً تعاقب عليها ستة أجيال.

انتقل آل بختيشوع إلى بغداد فعالجوا كبراهم وعلموا الطب وصنفوا فيه.

واحد من هؤلاء هو «جورجيس ابن بختيشوع» الذي نقل كتباً طبية من اللغة اليونانية إلى العربية. أما «عبد الله بن المقفع» فنقل كتباً في المنطق والطب كان الفرس قد نقلوها من اليونانية، وه يحيى بن بطريق، نقل أيضاً كتباً كثيرة لابن بطريق وجالينوس أمره المنصور بنقلها. وفي أيام الرشيد أمر طيبية «يوحنا بن ماسويه»، وكان طبيباً سريانياً شطروى المذهب من جنديشابور، أمره بترجمة الكتب اليونانية التي تحصل عليها في حروبه بأنقره وعمورية وغيرها من بلاد الروم. أما في خلافة المأمون فقد قام «قسطن بن لوقا الطليكي» بنقل كتب كثيرة من اليونانية إلى العربية أحصاها ابن النديم بخمسة وثلاثين كتاباً، وكان قسطن بن لوقا طبيباً حاذقاً من نصارى الشام، رحل إلى بلاد الروم في طلب العلم وكان عالماً باللغات اليونانية والسريانية والعربية.

إلا أن شيخ ترجمة العصر العباسي كان بلا مراء «حنين بن إسحق المبادي Johamitius (٨١٠) —



رفاعة الطهطاوي

٨٧٢ م). كان حنين نصانياً من أهل الحيرة، انتقل إلى بغداد وتلمذ على يوحنا بن ماسويه زمناً، ثم رحل إلى بلاد الروم وأقام سنتين في بيزنطة تعلم فيها اللغة اليونانية وأدبها وكان يحفظ إلياذة هوميروس، ثم يم شطر البصرة وأزم الخليل بن أحمد حتى برح في اللسان العربي» وأصبح أعلم أهل زمانه باليونانية والسريانية والفارسية فضلاً عن العربية. ترجم حنين إلى العربية سبعة من كتب ابن بطريق، وترجم إلى السريانية من كتب جالينوس خمسة وتسعين، ترجم منها إلى العربية تسعة وثلاثين، وراجع وأصلح ما ترجمه تلاميذه وهي ستة إلى السريانية ونحو من سبعين إلى العربية، كما راجع وأصلح معظم الفهمين كتاباً التي كان قد ترجمها إلى السريانية من سبقه من الأطباء المتقدمين، ونقل أيضاً ثلاثة من كتب أوريباسيوس بالإضافة إلى ما نقله من كتب الفلسفة وغيرها لأفلاطون وأرسطو. أما مؤلفاته الخاصة فقد بلغت نحو ثلاثين كتاباً ورسالة، أشهرها كتاب «العشر مقالات في العين» الذي يعتبر أقدم ما ألف في أمراض العين بطريقة علمية منظمة، وقد نشره وشرحه وترجمه المستشرق المسروف «ماكس مايرهوف». وحنين أيضاً كتاب «المدخل في الطب»، وكتاب «الأغذية»، ورسالة «قول في حفظ الأسنان واستصلاحها»، وغيرها كثير. ول رأي المؤرخ الفرنسي ليكره «أن حنين من أشد رجال التاريخ ذكاء وأحسنهم خلقاً»، وربما كان أقوى شخصية أنجبها القرن الثالث للهجرة.

كان حنين يترجم من اليونانية إلى

Iethargy هي ليثارغوس و phrenitis هي فرانيطس و melancholy هي ملنخوليا ، وقس على ذلك الكثير من أسماء الأدوية نباتاً وحيواناً ، وكثير منها لم يعرفها العرب ولم يروها .

ثانياً :

عصر محمد علي وخلفائه ، عقب الصلة الفرنسية على مصر (القرن التاسع عشر) وإيفاد البعوثين إلى أوروبا ثم مدرسة « كلوت بك » التي عكفت على الطب الفرنسى ترجمة وتالياً . أسست مدرسة الطب المصرية في أبوزعل سنة ١٨٢٧ . وكان أنطوان كلوت أول ناظر للمدرسة ، وكانت الكتب المدرسية كلها فرنسية ، والأساتذة أكثرهم فرنسين ، وكانت المشكلة الأولى هي الترجمة إلى العربية . لم يجدوا مصرياً يتقن لغة أوروبية إلا السيد عنودى ، وهو سودى يعرف الإيطالية فقط ، فترجموا له الكتب الفرنسية إلى الإيطالية أولاً ، ثم قام هو بترجمتها من الإيطالية إلى عربيته الركيكة ، وكلف عالم من الأزهر هو الشيخ محمد الهوارى ، يعاونه آخرون منهم رفاعة الطهطاوى بتهذيبها وصلها . وكان عدد الكتب المترجمة ٥٢ كتاباً . أما الدفعة الأولى من تلاميذ المدرسة الجديدة فقد اختيروا من بين طلبة الأزهر ، وكان الأساتذة يلقون المحاضرات بالفرنسية ويقوم مترجمون بنقلها . إلا أن كلوت سرعان ما أحس بالحاجة إلى مزيد من المصادر والمراجع المتطورة لتعليم طلابه ، وخاف أن تنقطع الصلة بينهم وبين الطب العالمى فأمر بتعليم الطلاب اللغة الفرنسية إجبارياً وكلفه بذلك مسعوي أوتشيلي Ucelli .

السريانية ويقوم ابنه « إسحق ابن حنين » وابن أخته « حبش ابن الأصم » بترجمتها إلى العربية تحت إشرافه ، كما كان حنين يترجم أحياناً من اليونانية إلى العربية رأساً . وكانت المشكلة الرئيسية لكل المترجمين وعلى رأسهم حنين ومدرسته ، نقل المصطلحات العلمية والطبية من اليونانية والسريانية والفارسية إلى العربية ، واستحداث معجم من مفردات العلم والتقنية . عندئذ لجئوا ثارة إلى الترجمة المباشرة إلى العربية ، وما أكثر مفرداتها ، متى تطابقت معانى الألفاظ والمصطلحات ؛ وتارة إلى الاشتقاق ، وما أطوع صيفها للدلالة على أضعاف أضعاف هذه الألفاظ ؛ حتى ليقال إن عدد الأفعال في اللغة العربية ٥٦٢٠ فعلاً ، كما أورده أبو بكر الزبيدي في « مختصر العين » وإن عدد الألفاظ التي يمكن اشتقاقها منها يتجاوز المليون وربع المليون طبقاً للإحصاء الذى أجرى في دائرة المعاجم في مكتبة لبنان . ولعل صيغة « فعال » للدلالة على المرض خير مثال لذلك ، كالصداع والزكام والسعال والفواق والدوار والزحار والرعاف والنفاخ وعشرات غيرها .

لجئوا أيضاً إلى المجز والتشبيه فالتشخيص لمصطلح diagnosis ، وتقدمة المعرفة لمصطلح prognosis ، وداء الفيل لـ elephantiasis ، وداء النطية لـ alopecia ، ولجئوا إلى الاقتباس من لغات الشعوب الأخرى . فالعربية مليئة بالعرب والدخيل ، فالأسطوانات هي العناصر البسيطة ، والرسم هو ورم للدماغ من حمى . ولجئوا أخيراً إلى التعريب متى أعيتهم الحيلة ، وغمص عليهم المعنى فـ

تعريب الطب

في سنة ١٨٢٢ أثارت فئة أكاديمية عندما أشاع أحد أعداء كلوت الفرنسيين (دكتور «هامو» عميد كلية الطب البيطري في باريس) أن كلوت يسرب أسئلة الامتحان لطلبة مدرسته الجديدة قبل الامتحان، فرد كلوت على ذلك بأن أوفد إلى باريس مجموعة من ١٢ خريجاً من مدرسته، معهم مقلطين، حيث امتحنهم نخبة من أبرز علماء فرنسا، وكانت أسئلة الاساتذة وإجابات الطلبة كلها باللغة الفرنسية، وانتهت المواجهة بخيبة عصماء ألقاها الطبيب الأشهر «دوبيتران» هنا فيها كلوت ومدرسته وتلاميذه بالمستوى الرفيع الذي حققوه. وفي طلاب هذه البعثة في فرنسا لاستكمال دراساتهم حتى يعودوا إلى وطنهم ويعملوا بالتدريس، وكان رأي كلوت أن يقوم هؤلاء بترجمة الكتب الأجنبية إلى العربية وإلقاء المحاضرات بالعربية لأن التعلم بلغة أجنبية (على حد قوله) لا تحصل منه الفائدة المطلوبة، كما لا ينتج عنه توطين العلم أو تعميم نفعه. قام إذن الاساتذة المصريون الرواد بترجمة معجم فرنسي في المصطلحات إلى العربية، يعاونهم عدد من المصممين المتعمقين في العربية، واستخرجوا من «القاموس المحيط» كل ما يدل فيه على مرض أو نبات أو حيوان أو معدن، وأدخلوا من ذلك طائفة من المصطلحات الأجنبية في المعجم، وكلف من بين المصممين محمد بن عمر الترنسي باستخراج ما في كتاب «القانون» لابن سينا و«تذكرة» داود الأنطاكي من التعريفات وضم ذلك إلى المعجم.

بعد عشر سنوات من إنشائها، نقلت مدرسة الطب المصرية إلى قصر

العيني وأصبح عدد طلابها ٥٠٠. وفي السنة التالية أنشئت مدرسة للقابات تحت إشراف فرنسي. وفي عهد محمد علي بلغ عدد خريجي مدرسة الطب ١٥٠٠ طبيب. أما الكتب الطبية المترجمة إلى العربية فقد بلغت ٨٦ كتاباً، طبعت بمطبعة بولاق بمعدل ألف نسخة من كل كتاب، وأرسل الكثير منها إلى اسطنبول والجزائر وتونس ومراكش وسوريا وفارس.

بعد وفاة محمد علي وتولى عباس أصيبت المدرسة الطبية بنكسة، فقد حاول عباس أن يهدم كل ما هو فرنسي بناء على نصيحة قنصل إنجلترا. واستقال كلوت سنة ١٨٤٩، ومرت المدرسة تحت إدارة ألمانية، ثم أخرى إيطالية، وتدهورت فأطلقها سعيد عندما تولى الحكم، ثم أعادها يحاول إصلاحها. وبدأ يوفد البعثات إلى أوروبا ثانية.

وفي عهد إسماعيل عك للمدرسة مجدها، فقتل رئاستها الدكتور محمد علي البقل (ياشا) من ١٨٦٣ — ١٨٧٩، وأصبح التعليم كله بالعربية، والاساتذة عدا واحداً كلهم مصريين وأنشئت مجلة طبية شهرية هي أول مجلة طبية صدرت باللغة العربية تطبع بمطبعة بولاق الأميرية، سموها «اليصوب» أي ملكة النحل، وكان شعارها: «يخرج من بطونها شراب مختلف ألوانه فيه شفاء للناس».

واستمرت المدرسة مزدهرة تحت إدارة عيسى حمدي (ياشا) فوسعها وطورها، إلى أن دب إليها فساد المحسوبية، فاستقال عيسى حمدي وزملائه، وتدهور حال المدرسة، فوجهت الدعوة من الحكومة المصرية

إلى الدكتور كوير برى المشرف على مستشفى جايز بلندن ليفحص موقف المدرسة المصرية ويقدم تقريره سنة ١٨٩٧، وفيه أوصى باختصار مدة الدراسة من ست إلى أربع سنوات، وأن يصبح التعليم كله بالإنجليزية.

وفي سنة ١٩٠٨ حاول سعد زغلول وزير المعارف آنذاك أن يصير معاهد التعليم العليا وأن يكون التدريس بالعربية، ولكن واجهته صعوبة ندرة الرجال الكفاء وقلة المصادر الصديقة، فلجأ إلى الحل الوحيد، وهو أن يوفد البعثات التعليمية إلى الخارج على أوسع نطاق.

ثالثاً:

العصر الحديث، وفيه انفتح العرب على علوم الغرب ونشطوا إلى الترجمة فردى وجهاعات، هناك مثلاً معجم «شرف» ومعجم «حتى» ولا يزالان شائعي الاستعمال بين أطباء اليوم. وبالإضافة إلى كلية الطب المصرية ومحاولاتها في الترجمة والتعريب، أسست كلية الطب باسم الكلية السورية البروتستانتية في عام ١٨٦٦ قبل أن يبدل اسمها إلى الجامعة الأمريكية في بيروت سنة ١٩٢٠، كما بدأت في لبنان مدرسة الطب اليسوعية عام ١٨٨٢. وبدأ التدريس في هذين المعهدين باللغة العربية لسنتين طويلة، ترجم خلالها الكثير من الكتب الطبية الأجنبية. أما كليات الطب السورية فقد بدأت بتدريس الطب باللغة العربية عام ١٩٢٣ وما زالت، وضعت خلالها الآلاف من المصطلحات الطبية. أما الجامعات العلمية للغة العربية في دمشق والقاهرة وبغداد والأبدن والسودان فقد حرصت على سلامة

اللغة العربية وتطويعها لمتطلبات العلوم الحديثة، وأخرجت العشرات من معاجم المصطلحات العلمية والطبية. ثم أصدر مكتب تنسيق التعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم آلاف من المصطلحات العلمية والطبية المترجمة، نشرها في مجلته «اللسان العربي» وتعلن مجلس وزراء الصحة العرب، واتحاد الأطباء العرب، ومنظمة الصحة العالمية، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم على إصدار «المعجم الطبي الموحد» عام ١٩٧٤، وهو في طريقه إلى طبعته الرابعة مزيدة ومنقحة.

وإذا كانت المصطلحات والمفردات بمثابة اللبنة، فقد أن الأوان لبناء القصور والصروح. وكان طبيعياً أن تبدأ بالنقل والترجمة. فترجمت العشرات من أمهات الكتب الطبية ووجدت طريقها إلى الكثير من طلاب كليات الطب. وألفت عشرات أخرى من الكتب الأصلية لها قارئها والمتنوعون بها. وهناك جمهور كبير من المثقفين وأنصار المثقفين يتلهفون على أخبار الطب ومعلوماته. يستقون مصادره من الجرائد والجلات ووسائل الإعلام، ليست دائماً سليمة اللغة، ولا هي دائماً سليمة المحتوى، ولكنها قطعاً تشكل قاعدة عريضة من المعرفة العامة وتعود الناس لفاظ الطب ومفاهيمه، وهي أرحم به لا غنى عنها لكل مجتمع متحضر يواكب العصر ويسابقه. كانت الجارية «تود» في قصص ألف ليلة وليلة تعرف الأخلاط الأربعة وعدد العظام والعروق في جسم الإنسان قبل اجتيازها لامتحان شهادة الثقافة العامة وضمتها إلى حريم هارون الرشيد.

حركة الترجمة هذه تدعونا إلى تأمل بعض الملاحظات:

١ - الانفتاح على العلم العالمي والسعى إلى الالتقاء بالحضارات المختلفة أمر لا مفر منه لمواجهة التقدم والأخذ بمصادر القوة والرفق. نحن لا نرحب بالعزلة، ونرفض ما يسمى بالغزو الثقافي، ونراه في حقيقته نفورا نفسياً من الغرباء xenophobia وكراهية للاختلاف. نحن نؤمن بوحدة الحضارة إيماناً بوحدة الإنسان، وإن تطف الحدود والقيود سداً أمام طوفان المعلومات.

٢ - إنقلن لغة أجنبية حية بالإضافة إلى العربية مطلب ضروري، خاصة لطلالبي العلم والطب. لكل عصر لغة مشتركة lingua franca: كانت اليونانية في العصر القديم، ثم اللاتينية غرباً والعربية شرقاً في العصر الوسيط، والإنجليزية هي الآن بلا مرأه للسان المشترك وقد فضلت «الإسبرانتو» و«الانترجولوسا» كلفات عالمية من قبل. وهذا لا يعنى أن نلحد عبداً لآلسنة الآخرين، ولكن علينا أيضاً أن نكون واقعيين وعملين، وأن نتقن التخاطب والتعامل مع أهل العلم والخبرة.

٣ - الترجمة وسيلة مرحلية، ولكنها أيضاً مستمرة: اعتمدت أولاً على رعاتها من الحكام والوجهاء، وأن الآن أن تستقر وظيقتها الحيوية في بناء المؤسسات الثقافية والتعليمية في المجتمعات والحكومات العصرية المتحضرة. وهذا يتطلب 'تنسيقاً' وهيمنة مركزية تضمن نجاحها واستمرارها وحسن استثمارها.

٤ - الترجمة لها حدودها وقيدوها

إزاء طبيعة اللغة، لغة المنقول منه ولغة المنقول إليه. لكل لغة بنيتها وقوانينها، ووقائدها وأهدافها، بيتها ومجتمعها. ثم إن لكل لغة ماخصها وحاضراً ومستقبلاً: إن اللغة كائن حي متطور. خذ مثلاً الاعتبارات التالية:

(أ) العربية لغة اشتقاقية (derivative) بينما اللغات الأجنبية (ومنهما أكثر اللغات العلمية) التصاقية (agglutinative)، وهذا يؤثر مشكلة السوابق والواحق وموقعها من الترجمة إلى العربية. فهل هذا قيد أو هو مصدر للقوة؟ وهل يسمح لنا بتطعيم الاشتقاق بالانصقاق، إذ نحن نراه إثراء وتوسعة، وآخرون يرون مجافياً ومناقضاً لروح اللغة؟

(ب) العربية كلفة، وثيقة الارتباط بالقرآن الكريم كعقيدة، وليس الأمر كذلك في اللغات الأجنبية، فهل هذا قيد أو هو مصدر قوة؟ وهل البحث والفحص في ضوء مفاهيم اللسانيات العصرية Linguistics أمور قابلة للنقاش، أو هي «تابو» لا يقربها أحد؟

٥ - ترجمة المصطلحات العلمية والطبية من اللغات الأجنبية إلى العربية خطوة أساسية قبل أية محاولة للنقل أو للتأليف. ووسائل الترجمة معروفة: الاشتقاق، والمجاز، والنحت، والترتيب. وتختلف هذه الوسائل ودرجتها من الإيابة أو التقيد من عصر إلى عصر. وفي العصرين القديم والوسيط كان المصطلح الطبي موحداً ومتعارفاً عليه بين أهل المهنة، إلا أن العصر الحديث وتعدد مصادره في تلك المصطلحات الجديدة سبب لبساً بين

المتكلمين بالعربية وعراقى التفاهم والتعامل بينهم . هناك أغلبية تشعر بالحاجة الشديدة إلى توحيد تعريب المصطلح الطبي ، آخرها ندوة تونس في مايو ١٩٩٢ التى شاركت فيها ، إلا أن رأيا آخر يرحب بالترادف بالتعددية بين صانعى القرار ، يقولون : ليس المهم أن نتفق على مصطلح واحد ، بل نترك ذلك للأجيال مع الزمن يقوم بعمله ، والمهم أن نحدد معنى اللفظ ومضمونه بوضوح .

٦ - الترجمة في القرن التاسع عشر
الترجمة في القرن التاسع عشر ، وغيرهما على مشارف القرن الواحد والعشرين (بل قل الألف الثالثة) . ولا شك أن كم المعلومات المتوفرة ، وقنوات الاتصال المتشعبة ، ولغة الجرائد والإعلام ، وتقنيات الكمبيوتر والأتمار الصناعية والتكس والفكس (ومعدرة الحاسوب والناوسخ) كلها أمور لها انعكاساتها ومردودها على حركة الترجمة : كما وكيفا ، إيجابيا وسلبيا ، حاضرا ومستقبلا - وكلها أمور تدعو إلى التأمل والتدبر .

المصادر

- ١ - إبراهيم يبري مذكور : في اللغة والأب . دار المعارف بـ ١٩٧٠
- ٢ - ابن اصبهية : عين الأنباء في طبقات الأطباء . دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦٥

- ٣ - أبو خراش الرويس : معاصرات في تاريخ الطب العربى . دار الريخ للنشر - الرياض ١٩٨٨
- ٤ - أحمد عيسى : معهم الأطباء (قبل وبعين الأنبياء في طبقات الأنبياء) . مطبوعات جامعة فؤاد الأول - كلية الطب ١٩٤٢
- ٥ - التاجي للمي : مقدمة في تاريخ الطب العربى . مطبعة مصر (سونان) - الفيوم ١٩٥٩
- ٦ - تأريخ الحركة العلمية في مصر الحديثة - الطب . أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا - القاهرة (تحت الطبع)
- ٧ - جرجى زيدان : تاريخ التمدن الإسلامى . طبعة جديدة راجعها وعلق عليها الدكتور حسين مؤنس - دار الهلال
- ٨ - حنين بن إسحق : المعرقات في العين . تحقيق وترجمة وإخراج ماكس مايروف - المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٢٨
- ٩ - حنين بن إسحق : كتاب جالينوس إلى غلوان في التثنية لشفاء الأمراض . تحقيق وتعليق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢
- ١٠ - حنين بن إسحق : كتاب جالينوس إلى غلوان في التثنية للمطبخين . تحقيق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
- ١١ - حنين بن إسحق : كتاب جالينوس في الأسطسقات على رأى أبقراط . تحقيق محمد سليم سالم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧
- ١٢ - خليل أحمد خليل : اللغة والترجمة والعلمية . مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٢ - ١٩٨٦
- ١٣ - شوقي جلال : إشكالية الترجمة والنهضة . مجلة « القاهرة » . العدد ١٧٢ - ١٩٩٢
- ١٤ - عمر طوسون (الأبح) : البعثات العلمية .
- ١٥ - عمر فروخ : تاريخ العلوم عند العرب . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٠
- ١٦ - كلوت بك : لغة علم في تاريخ مصر . ترجمة محمد ميمرى
- ١٧ - لويس غوش : مقدمة في لغة - ثلاثة العربى - مملكة كات .
- مجلة « فصل » للجلد ١١ : العدد ٣ (الأبح والعربى) - ١٩٩٢

- ١٨ - محمد كامل حسين : اللغة العربية المعاصرة . دار المعارف بـ ١٩٧٦
- ١٩ - محمد كامل حسين : النص المفقول . مطبعة جامعة أسسيت ١٩٧٢
- ٢٠ - مصطفى حجازى : الترجمة بين علم اللغة ولغة العلم . مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٢ - ١٩٨٦
- ٢١ - منذر العياش : اللسانية والتنظيم . مجلة « الفكر العربى » . العدد ٤٤ - ١٩٨٦
- ٢٢ - ندوة « الرموز العلمية وطريقة أدائها باللغة العربية » لاتحاد الجامعات اللغوية العلمية العربية القاهرة - ١٩٨٨
- ٢٣ - ندوة « توحيد تعريب المصطلح الطبي » اتحاد الجامعات اللغوية العلمية العربية - القاهرة ١٩٩٢
- 24 - BROWNE, Edward Granville
Arabian Medicine
Hyperion Press, Inc., Connecticut, 1921
ترجمة « الطب العربى » للدكتور داود سلمان . حل - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٦
- 25 - Mahfouz, Naguib: The History of Medical Education in Egypt.
Government Press, Bulag, Carlo, 1935
- 26 - Meyerhof, Max: New Light on Hunain Ibn Ishaq and his Period.
Isis 8, Cambridge, Mass. Brussels, 1926
- 27 - O'Leary, De Lacy: How Greek Science Passed to the Arabs
Routledge 9 Kegan Paul Lib., 1949
ترجمة « علم اليونان وسبل انتقالها إلى العرب » للدكتور هيب كامل ومراجعة ركنى حل - آلاف كتاب - ١٩٦٦
- 28 - ULLMANN, Manfred: Islamic Medicine
Edinburgh University Press, 1978
ترجمة « الطب الإسلامى » للدكتور يوسف الكوكلى - وزارة الصحة العامة الكويت - ١٩٨٩



للحنان : محمد صيلة

قراءة لرواية بهاء طاهر
« خالتي صفية والدير » ترى أنها
تشخيص وتعبير أدبي بمنهج
علمي عن اعتلال السلام
الاجتماعي بين الناس ، لكن
بالتحليل والتشخيص العلمي
يبقى الأمل في البحث الجديد .

مقدمة

« خالتي صفية والدير » رواية
لبهاء طاهر ... كتبها في الأريعة
أشهر الأولى من عام ١٩٩٠ بين
القاهرة وجنيف وسيراليون .. ونشرت
دار الهلال في عددها الصادر في يونيو
١٩٩١ .. وقرأها عامان ،
نالت خلالها جائزة وحظيت بالعديد
من المقالات والدراسات أنشأها أساتذة
أجلاء من أرباب الفكر والادب والنقد .
وقد اخترت نفسي — مع هذه
الرواية — تجربة — في التدقيق المباشر
الذي لا تتوسط فيه — بيني وبين العمل
الغني — آراء الآخرين أو توجهاتهم
وتوجيهاتهم — على جلال قدرها وجمال
تناولها — ؛ وهو تدقيق اتجهت إلى صبه
في « تفسير » العمل يقوم على التحليل
والتركيب ، إيماناً مني بأن « التفسير »
إبداع من المتذوق أو المتلقي يكمل به
إبداع مبدع العمل . وقد أردت
لإبداع « التفسير » أن يأتي في
حرية الإبداع التالفي ؛ لذا لم
أتعامل — في محاولتي التفسيرية
هذه — إلا مع العمل ذاته كما وقع لي في
إدراكه وفهمه والشعور به .

« خالتي صفية والدير » قراءة وتفسير وفاء إبراهيم

أولاً - الإبداع الفني والواقع

في بداية التقديم للقصة نبهنا بهاء طاهر إلى أن الشخصيات والأماكن والأسماء الواردة في متن الرواية « من نسج الخيال ، وأى تشابه مع الواقع هو محض مصادفة »^(١) وإلى « السيرة الذاتية » التي قدّم بها للقصة يعلن في بدايتها أنه كان يفضل أن يلتقي القارئ والرواية مباشرة دونما تعميل يمثل هذه « السيرة » التي لا تشكل عنصراً لازماً للتعامل مع العمل الفني ، فهي مقطوعة الصلة به .. هذان التنبهان كانا كالتبيين لجعل القارئ يبلور في ذهنه - ابتداءً - فكرة تقول إن الفن - عند بهاء طاهر - يخلق عالماً خاصاً به ، وهو قد يشبه الواقع لكنه ليس هذا الواقع إنه واقع مخلوق لحساب الفن . وإن التشابه بين

الواقعين - الفني والحقيقي - عند بهاء طاهر إنما جاء من كون قيام البنية الفنية عنده على « الرمز الواقعي » لا على « الواقع الرمزي » إذ من شأن « الرمز الواقعي » أن يكفّ المعنى دون أن يفادر أرض الواقع ، على حين أن « الواقع الرمزي » لا يؤدي المعنى إلا بعد أن يحول الواقع إلى « صيغة مجردة » تدور في معادلات ذهنية يتوقف فهم القارئ لها على قدرته على « التعميض » عن حدود العادة - أو مجهولاتها - بمعلوم من خبرة الواقع .. وقد يصدق ذلك الحدس إذ نجد تأكيداً من بهاء طاهر حين يقول في السيرة المقدمة « إن الإبداع الأدبي لا يتم في برج عاجي ولا بناء على قرارات ذاتية ، ولكنه نتيجة لتفاعل وهي الكاتب مع الواقع المحيط به وتأثره بذلك الواقع »^(٢) فهو يأخذ واقع

« الواقع » ، ثم تأتي الخطوة الثانية وهي المراجعة التاريخية النقدية لذلك الواقع ، وهذه الخطوة تسلم إلى الثالثة وهي « تمثل عملية التعبير » التي تقتضي عند بهاء طاهر إعادة خلق الواقع من جديد في ظل علاقات صحيحة قديمة لا عوج فيها ولا التواء .. وهكذا نرى أن من شأن هذه المقومات الثلاثة للإبداع الفني أو الأدبي عند بهاء طاهر (التفاعل مع الواقع - المراجعة التاريخية النقدية للواقع - إعادة بناء الواقع) هي التي من شأنها أن تجعل الرمز عنده « واقعيًا » وتنعن من أن يتبخّر الواقع إلى رمز .



بهاء طاهر

وتتري واقعية الرمز عند بهاء طاهر من خلال « الموازنات » ، وهو يشتد على عملية الموازنة على أرضيات أو قواعد شتى ، وهي على اختلافها وتوابعها تؤدي وظيفتين :

الأولى :

توسيع دائرة الرمز دون تجريده .

الثانية :

تحديد مدلول الرمز من خلال عنصر الارتباط Correlation الذي تنبني عليه الموازنة .

وإن « خالتي صافية والدير » يزودنا بهاء طاهر بثلاث موازنات يُثري بها واقعية الرمز في الرواية هي :

١ - موازنة الأنقى :

« في حديث لصافية مع أحد مزارعي أرضها ، راحت تلح في تحذيره من شعبان يري في حشائش الأرض فين قتلته فلا تترك رايفته وإلا بحثت عنه

وقتلته ولو اختليت في سابع أرض» (٣) .

هذه موازنة تؤسس فكرة الانتقام على قاعدة الحقيقة الطبيعية الإحياء فهي توازن بين الأفعى — زوجة الثعبان — وبين الزوجة من البشر التي عُدَّ بزوجها ؛ فكلثاما — الأفعى والزوجة — تصر على الانتقام . ويكتسب الرمز الدال على ضرورته أو حقيقته « تميميا » يتأسس على قاعدة الطبيعة في « الأحياء » ومن شأن هذه المساعدة أن تحلق التميمين دون « تجريد » لأن الارتباط قائم على « المماثلة » Analogy ، مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعي ، وتتمدد دلالاته في أن صفة مصممة على الانتقام .

خاتمة

حفية

والخير

٢ — موازنة الهجرة

عندما أفرج عن حربي مبكراً لأسباب صمعية ، استقبله قريبه الحاج في محطة القطار وذهب به سراً إلى « الدير » حيث كان قد رتب مع رئيس الدير مسافة إخفاء حربي لديهم ليكون يمتأى عن بطش صافية ومحاولاتها الثار منه . وقد جاهدت لمرّة الشيخ فيما فعل فهو ليس أمثل الحلول . فاستمع الشيخ إليهم صامتاً ، ثم قال في بطنه أمام الجميع : أو لم يرسل الحبيب عليه الصلاة والسلام أول المسلمين إلى النجاشي حرصاً على حياتهم ؟ إنما اتأسى بالحبيب المصطفى (٤) هذه موازنة تؤسس فكرة الاهتمام أو الالتجاء على قاعدة « التاريخ » ؛ فهي توازن بين لجوء المسلمين الأوائل — في أول البعثة النبوية — إلى النجاشي النصراني ملك الحبشة ، في أول فرار لهم بينهم بعيداً عن لدى مشركي قريش في مكة وبين

اللجوء « بحري » إلى رهبان الدير النصراني حماية له من لدى صافية وانتقامها ، فكلاً للجوئين — المسلمون إلى النجاشي وحري إلى الدير — هو لجوء مسلم إلى حمى نصراني . ويكتسب الرمز الدال على مشروعية اللجوء — لجوء المسلم إلى المسيحي — تميمياً يتأسس على قاعدة « تاريخ الإسلام » ؛ ومن شأن هذه القاعدة أن تحقق « التميم » دون « تجريد » ، مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعي ، وتتمدد دلالاته في تاريخية السلام الاجتماعي بين النصراني والمسلمين بحيث أن حماية قويم — مسلماً كان أم نصرانياً — لضعيفهم — مسلماً كان أم نصرانياً — شرع مفروض غير التاريخ .

٣ — موازنة يهوذا

عندما بدأ المطايرد يهبطون من الجبل في مواعيد منتظمة تحت قيادة المعلم فارس لزيارة حربي خارج أسوار الدير ومسامرته والتسرية عنه ، باعتبار ما كان من زمالة وصداقة السجن بين حربي وفارس ، كان من بين رجال فارس مسيحي يُدعى « حنين » ، كان يسخر من كل شيء بل ومن كل قيمة ؛ وظلت سخريته تنمو وتضطر حتى طالت « قيمة ذاتية عليا » من قيم المعلم فارس وهي « قيمة » الولاء ، وعدم الخيانة ؛ وقد حدث ذلك من حنين عندما حاول أن يحرك شهوة المعلم فارس لذهب الدير وأمواله ، فاستشاط فارس غضباً وأخرج من مسدسه عياراً ثانياً أصاب قدم حنين بجرح ، فجاء المقدس بشأى بظهر طبي وقطن وضمد ، وراح « يفسل » القدم الجريح بالدواء الطهر ، ثم نظر إلى

حنين وقال « أتعلم يا حنين أن مخلصنا غسل قدم يهوذا في ليلة العشاء الأخير ؟ ... ولكنه خان بعدها يا حنين ... ولكنه خان »^(٩).

هذه الموازنة تؤسس فكرة الخيانة التي سنتأتى من حنين — عندما نكرهه صفية — على قاعدة « التاربخ » أيضاً — وإن كان هذه المرة تاريخ النصرانية — فهي توازن بين خيانة « يهوذا » الذى خان المسيح وسلمه وقد كان من الإثنى عشر حواريا المقربين إلى المسيح ، وبين خيانة مزمنة من حنين وجريمة في حق من أحسن إليه ، إذ ستراه عما قلل يحاول قتل حبيبى الذى منع فارس من الإجهاز عليه . فكلا الرجلين — يهوذا وحنين — مسيحي خان مرشده الحبيب عليه ، فكأننا رمزاً للخيانة من الداخل . ويكتسب الرمز الدال على ذلك تعميماً ينساح به في الزمن يتأسس على قاعدة « تاريخ المسيحية » : ومن شأن هذه القاعدة أن تحقق « التعميم » دون « تجريد » مما يحفظ على الرمز محتواه الواقعي وتتحدد دلالاته في تاريخية وقوع الخيانة من داخل المعسكر الواحد .

وهكذا نلاحظ أن ما يضمن الواقعية لأي شيء هو — ببساطة — أن يكون له « زمان » و « مكان » وقد عمل بهاء طاهر من خلال « الموازنات » التي أثير بها الرمز في روايته « خالتي صافية والدير » على أن يتضمن واقعية الرمز بمكان استمدته من « الطبيعة » وزمان استمدته من « التاريخ » .

وهكذا بعد أن استوفى « الرمز الواقعي » — من خلال الموازنات — شرطين من شروط ثلاثة للإبداع الأدبي عند بهاء طاهر — بقي أن يستوفى الشرط

الثالث . فقد استوفى شرطى الأخذ من الواقع والمراجعة النقدية التاريخية « قياس الجديد على القديم » بقي شرط إعادة بناء الواقع من جديد في عمل فني وهو ما يحقق انطولوجيا العمل الفني ، ومنهج بهاء طاهر في تحقيق ذلك الشرط الأخير من شروط الإبداع الأدبي يقوم على ركيزتين :

الأولى :

الخروج من المراجعة النقدية التاريخية باستلزام للأصول القويمة التي كانت تحكم ما يعالج من أمر في برامته الأولى ونقله ، وهنا نلاحظ أن بهاء طاهر لا يعمد إلى فرض « مثال Ideal » من صنع الخيال ويضعف الواقع له ، بل هو يدعو إلى أن يعود الواقع إلى « واقعه » البكر حيث الصفاء والنقاء واستقامة البناء .

الثانية :

الاعتماد على حركة الذات النزوعية حينئذ إلى الأصول ، وهو حنين تحركه الذكرى ، فيدفع الذات إلى « البناء من جديد » : « لم أقللنا البيت وتركتناه مهجوراً .. إن العيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد التريميم يصلح بل لا بد وأن نبني البيت من جديد .. إن من ليس لديه بيت يحاول أن يبني بيتاً ، فكيف نترك نحن البيت يتفقر .. أين البيت من جديد »^(١٠) .

ثانياً — الوحدة الشعرية للمكان .

وفي منهج بناء « الرمز الواقعي » يقد عامل « المكان » ضرورياً للحيلولة بين الرمز والتجريد المطلق ، وأيضاً

حتى لا يفقد الرمز محتواه الواقعي . غير أن بهاء طاهر يطوّر في وحدة « المكان » فلا يقصد إلى الوحدة « الفيزيائية » بل يقصد إلى « الوحدة الشعرية » أو « الوحدة النفسية » للمكان . فالقصص تلتج أحداثها — أساساً — في مكانين : الدير والقرية . وعلى الرغم من اختلاف التوجهات العقيدية والنظرية بين المكانين إلا أنهما يبدآن إلى « وحدة » تأتيهما من اشتراكهما التاريخي في التعرض للاضطهاد : الزمبان في الدير يعرفون ما مرت به الكنيسة في تاريخها من اضطهاد ربما كان هو الباعث لنشأة ديرهم وكل الأدبية معه ، ويظهر إلى الوجود ملجأ لحياة الروح يعجز عن الاضطهاد .. وكذلك أهل القرية يذكرون تاريخ الأجداد الذي يحكى عن أن مسيحيهم إلى تلك البقعة المغفرة من الأرض البور إنما كان فراراً من اضطهاد علونه على يد إقطاعي « تقاتش الأمراء » فلذا لم يمكن غير ذى نزع يعزلهم عن الاضطهاد ويلجأون فيه إلى حياة أمّنة . فالدير والقرية نشأ المكان لدى كليهما انطلاقة من واقع شعوري واحد : اضطهاد وفرار والتجاء . وقد حقق بهاء طاهر بهذه الوحدة الشعرية وحدة « المكان — أمكنة » : فكل « البقاع » التي ترتد إلى وحدة شعرية واحدة تكون مكاناً واحداً مع أنها — فيزيائياً — أماكن شتى .

وهذا التطويع الوجداني لمنصر المكان حقق لبهاء طاهر فائدتين في تنكيك الفني :

١ — فهو يحرره حركياً بين « أماكن » دون أن يفقده « وحدة المكان » .

واحدة بالحكي ؛ وإذا بهذا « المتصل الزماني » قد استعمل إلى زمان واحد لكل الأزمنة .

وقد تعاون هذا المفهوم الكلي للزمان مع فكرة الوحدة الشعورية للمكان على إثراء الرمز الواقعي في بنية الرواية .

رابعاً : تحليل الشخصيات

١ — المقدس بشاي

في بناء بهاء طاهر لشخصية المقدس بشاي — خادم الدير — تجد المفق قرين البساطة ؛ فالرجل شخصية مبسطة منفتحة على الحياة كلها — إنسانها وحيوانها ونباتاتها — إنه يحتضن الكل في قلب بسيط زاهر يحب يدفع إلى العطاء ؛ وهو عطاء دائم وبلا طلب .. يعيش في المزارع والطرق يُسدى النصيحة لكل من يرى ، وهو يسديها للكافة ؛ مَنْ يعرف ومن لا يعرف فالمعرفة — لديه — علاقة مُسقط لا قيام لها ، فحين ذكركه التي لم تستطع أن تعي أو « تعرف » اسم المهندس الذي بنى للدير قاعة الأيقونات — مع كثرة ما تردد الاسم على سمعه — هي ليست ذاكرة ضعيفة أو كليلية ، بدليل كثرة ما يستند إليه من خبرات تتأسس عليها نصائحه المصداه ، وإنما هي ذاكرة « تب » ولا « تعرف » ... وفي الحب الكل واحد أو سواء على حين أن المعرفة تميز أو تمايز قلوباً وأنماط .. فهو لا يعرف لأنه لا يمايز لأنه يحب .

وبشاي هذا يترجم — عملياً — عن معنى واسع لطقس الخدمة Service فكان يؤديه في الدير وخارج الدير . وهو يصغر في هذا كله عن حب بسيط ؛ أحب يسوع فأحب الناس الذين جاء

٢ — كما أن هذا التطويع الوجداني لفكرة المكان جعل « المكان صالماً لبناء الرمز الواقعي » في ثنائية وبساطة جبر. اكتسب المكان كجسوة شعورية أو نفسية ، وطرح عنه فيزيائياته التقليدية ، وانتقل من « الخارج » إلى « الداخل » .

لقد أصبح المكان خلواً من الذات على الوجود الخارجي ، ولا يتميز في وعي الذات مكاناً عن مكان مادام لم يتغير الموقف الشعوري للذات . فيظل المكان « واحداً » في وعي الذات حتى لو تنوع المكان — فيزيائياً — إلى أمكنة ، مادام الموقف الشعوري للذات ظل واحداً يوزع هذه الأمكنة المتعددة .

ثالثاً : الوحدة الشعورية للزمان .

وكما حافظ بهاء طاهر على وحدة « المكان — أمكنة » من خلال فكرة الوحدة الشعورية ، كذلك تراء يفعل الشيء نفسه بالنسبة لوحدة « الزمان » ففي رواية « خالتي صفية والدير » نحن نتلقى الرواية كلها من فم راوي ، هو ابن الحاج ، هذا الراوي « شاهد عيان » على الأحداث كلها ؛ فقد عاصرها وعاش جميع أزمنة الوقائع فيها ، وأختزن في وعيه أو في شعوره « الكل الزمني » للوقائع . ففي شعور الراوي انصهرت الأقسام الفيزيائية أو الفلكية لزمان الوقائع في « كل زمني شامل » يؤديه بالرواية أو الحكي في دفقة شعورية واحدة آلفت بين الماضي والمستقبل في « حاضر حي » أو في استحضار حي للزمن في « كلية » واحدة ، فهذا بزمن الشعور هذا وقد ارتك « متصلاً زمانياً Temporal conti uum يستمطره الراوي دفقة

خالتي

صفية

والدير

يسوع ليخلصهم بل إنه أحب الحيارلانه
الدابة التي ركبها يسوع في ذهابه إلى
بيت المقدس .

وشخصية للقدس يشأى تجسيد
لفكرة بهاء ظاهر من الوحدة الشعورية
للمكان ، يشأى كان يقف من كل
الأمكنة «موقفاً شعورياً واحداً» ،
فاستوت جميعها في وجهه ، فلم يعد
يشعر بجزء أو بمسوغ يجعله على أن يغير
من سلوكه هنا عما كان عليه هناك ،
فليس لديه شعور باختلاف «هنا» عن
«هناك» ، فلانها وهناك في وجهه -
شعورياً - واحد وإن تباينا فيزيائياً .
لذا كان الرجل يخدم «هنا» في اللبرو
«هناك» في القرية خدمة واحدة في
مكان يقع لشعوره مكاناً واحداً متجداً في
كل الأمكنة .

ولما بدأ الحب يجر بيتة الرجل حين
مات صديقه حري وحين حاول حين -
من قبل ذلك - أن يتأهل حياة حري
مكرها عليه من صفة ، وحين باعدت
غارات قطاع الطرق - بزعملة حين -
زيارات المهتمين بأمر حري - حين
حدث ذلك كله «جُن» بشأى -
وجنون بشأى لم يكن من غلغل أصاب
منه العقل ، إذ لم يكن بشأى من
أصحاب العقول ؛ وإنما قد اقترت
البيئة وتجردت حوله من الحب فاحتل
من ذلك شعوره بل ووجوده كله . . . إن
المظهر الوحيد الذي تعرضه الرواية
للذهاب عقل بشأى هو سؤاله عن حري
«وكان قد مات وثفن» وأنشغاله وخوفه
جليه من أذى يلحق به ، وتوسله
للآخرين أن يبحثوا له عنه ويعيدوه
إليه . . . كان حري بالنسبة لبشأى معنى
جامعاً للحب والإخاء ، وقد غاب
عنه ، فاضطرب لنشأى «للعنى» ،
وزاد من اضطرابه أنه عندما ناشد

الآخرين العودة إلى البحث عن «العنى
الغائب» (الذى هو لغة القوم «حري
الذى مات») انقضت الترجمة من لغة
قلبه إلى لغة عقولهم أن يتقلب سؤاله عن
الممكن إلى طلب «للمستحيل» فرمى
الرجل بالجنون !!! يشهد على سلامة
هذا التصير أن الرجل المخبول انتزع
منه من اعتقال الراهب جرجس لها -
وهو محمول إلى مستشفى في حنطور
الحاج - لا ليطش بها في نوبة جنون ،
ولكن ليرد بها محيا - في وداعة وحلود
الحكماء - كلمة حب مؤدعة مع السلامة
يا بشأى . . . مع السلامة
يا مجلسي (٣) . ردت عليه عقله الذي
يعيش في قلبه ، دون أن يلتفت إلى ذلك
أحد .

لقد فقد بشأى «سلامه الداخل»
حين افرقت «لغته» عن لغة الآخرين
واختلقت في للعنى ، فانقضت «الحوار»
وسقطت الرغبة في «اللفة» واقررت
من الحب بيته .

٢ - الخالة صفيه

إن شخصية الخالة صفيه - وهي
الشخصية المحور في الرواية - هي
شخصية على جانب كبير من التعقيد أو
التعريب ، فضلاً عن أنها شخصية
تمتد بيناتها المركب إلى الدخول في
بنيات عدد من الشخصيات الأخرى .

الخالة صفيحة السن ، جميلة
الخلفة ، اختار وباء الملايين أباها وأماها
حين نزل بالقرية ذات مرة ، وبحل بهما
بعيدا تاركا إياها يتيم في كفالة إحدى
قريباتها لأمها .

وتعيش صفيه في كنف هذه الأسرة
حياةً استتسا معنى اليتم ، فلم تتصدع
وجدتها الشعورية بالمكان ؛ فصع

«الحب» والتناغم الوجداني مع
الصياة لم تع صفيه فارقا يميز لها مكانا
كانت فيه مع الأب والأم عن مكان
أصبحت فيه مع الأقارب لأمها . فالحب
وهد لديها جزئيات المكان في «كل»
متجانس .

وكان يتردد على الأسرة شاب قريب
لرب الأسرة وكان هذا الشاب - واسمه
حري - يمثل في ميزان الموازنات
الوجودية المتبادل الرجال لسيرتها
الانثوية ، فهو يتيم مثلما هي يتيم .
وهو قريب لرب الأسرة الحاضنة لها
مثلما هي قريبة لربة هذه الأسرة . . . وهو
في الشباب يزينهم مثلما هي في الشباب
تزينون . إن «صفيه» و«حري» -
في التعليل الوجداني - شخصيتان
متوازيتان .

وقد أجرى هذا «لتوازي» -
المهم بالتشابه - على تصور التوافق
بين صفيه وحري . غير أن
«التوازي» - كصفيحة هندسية - لا
يتمنى بالتلاقي أبدا . فراح حري
يسير في خطه الموازي لخط صفيه دون
أن يلتقيا وجدانيا كما لا يلتقى
المقاربان هندسيا . لذا لم يكن من
عجب أن يأتي حري إلى منزل الأسرة
الحاضنة لصفيه برفقة خال له رفيع
المقام من رتبة بك كما أنه يحمل على
صدره وسام قنصل لفرى ويبلغ من
العمر الستين . جاء معا ليضبط حري
صفيه لا لنفسه ولكن لخاله البك . وعند
علم صفيه بالامر ، وإدراكها أن خط
حري الوجداني - المتوازي مع خطها
لا يصب - أو يلتقى - مع خطها في
نقطة وجدانية واحدة ؛ لقد أحبته لكنه
ما أحس بحبه له - وما أحس بحب
لها - تخضع للامر وترضاه بروح
دلت - فيما بعد - على قدر كبير من

الأخرين في قتل ولده كي يعود لهم نصيب في ميراثه . وكان لابد من شخص محدد تتجسد فيه « رغبة الآخرين » في الامتلاك ، فكان « حريى » مستوفيا لشرط التجسيد هذا أكثر من غيره . وراح اليك يتصرف على أساس أن « الوهم » واقع ، فنبذ حريى — وأقرته صفة على ذلك بالطبع — ثم ذهب إليه في حقله — ذات يوم — بصحبة أربعة رجال أشداء مسلحين ، وكان لقاء رهيبا ، أخذوا فيه يسومون حريى بسوء العذاب بعد أن قيده إلى جذع نخلة آدمى لحاقا ظهر الفتى وهى الجلد عن لحمه . وفى غمرة الألم فك الفتى قيوده واختطف واحدة من بنادق رجال اليك الذين ولوا هاربين تاركين لقاء مباشرا بين الفتى واليك انتهى بأن سكنت صدره رصاصة أودعها بعنف الألم الرهيب ! لتبدأ مع هذه الواقعة علاقة جديدة بين صفة « حريى » علاقة ثار جديد ، ففى عدم وعيه بحبها تولد في داخلها « ثار » استوفته بالإخلاص لغيره ، فلما قتل حريى لها هذا الغير — دون قصد منه لذلك — عاد بينها وبينه « ثار » جديد .

ويذهب حريى لقضاء عشرة أعوام في السجن لا يقوى على إتمامه لاعتلال صمته ، فيخرج من السجن ليأتى به « قريبه » — رب الأسرة التى كانت حاضنة لصفة قبل زواجها — ويودعه في الدير مخبأ له وملاذ . وهكذا تبدأ علاقة جديدة لصفة مع الدير ... لقد أودع الدير غريما لها ، لقد أودعوا في الدير « ثارها » .. ومن ثم لم يعد الدير عندها جزءا من الوحدة المكانية الشاملة التى كانت تحتظم الدير والقرية .. فلم تعد ثمة « وحدة

و الواقعية العملية » ؛ إذ راحت تؤدى دور الزوجة اليك بإخلاص وحسب يحار الكاتب ذاته — على لسان الراوى — في تمثيلهما . والتعليل عندى أنها قررت أن تمتد بخطها الوجودى الموازى لخط وجود حريى إلى أقصى مداه لتسبق بذلك خط حريى وتتجاوز به بل وتتخلفه وراء ظهرها ، فكانت زوجة لأخر قبل أن يكون هو زوجا لأخرى ، وكانت أما « ولده » قبل أن يكون هو أباً لى ولد .. فتخرج بذلك إلى مراحل في خط حياتها لا توازيها مراحل مثلها في خط حياته ، فيخرج من شعورها حين تخرج من التوازى مع خطه .

وتلد صفة اليك المجوز « حسنا » يفتل به توازنه الوجدانى مع الآخرين ؛ فقبل أن يولد له حسنا كان يقرر للفلاحين من أهل بلده أن « من سمرنى غيركم ؛ كلنا أهل وأقارب . إن احتجتم إلى شيء فتمالوا إلىّ ، وإن احتجت أنا إلى شيء لسأتى إليكم » (٨) كان يرى فيهم امتدادا طبيعيا لوجوده فكانت تجمعهم بهم « وحدة شعرية » لم تجعله يحس بأنه قد خسر شيئا حين انتقلت ملكية جزء من أرضه إلى هؤلاء الفلاحين بموجب قانون الإصلاح الزراعى . ولكن بعد أن ولد له حسنا بدأ يدرك مجازية واستعمارية « الوحدة الشعرية » التى كانت تجمعهم بأهل بلده أمام حقيقة البنية والأبوة التى فتحت وصية على « التمايز » و « التقاير » و « الخصوصية » ومن ثم على « التمازى » و « الصراع » فهو يقول لأهله من فلاحى بلده — هذه المرة — : « إمشوا يا كلاب كلكم لو استطعتم لقتلتم ابنى لكى تراثونى حيا . إمشوا يا كلاب » (٩) .

وتتسلط على الرجل فكرة رغبة

خاتمة

صفة

والدير

شعورية ، واحدة يرتد إليها الاثنان في وعيها .. فانشطرت وحدة المكان ، وارتدت إلى ثنائية « القرية » و « الدير » ، وليكون لصفية مع الدير قصة جديدة تبدأ مع الصفحة السادسة والتسعين من رواية كل عددها مئة واثنين وأربعين صفحة .

وفي ظل « الثار الجديد » ترى صفية أنها في حاجة إلى أن تزيد من سرعة خطاها على طريق الخروج الكامل من توازي الخطوط الوجودية بينها وبين حريى . ويؤدي بها هذا الإسراع إلى الخروج حتى من خطوط الزمان والمكان المشتركة مع الآخرين فقد صارت — في شبابها — العجوز التى تدخل الجوزة على عادة العجائز فى الصعيد .. وتستقبل الرجال منفردة وكأنها ما عادت امرأة إلى ما عادوا هم — فى نظرهم — رجالاً ... تفيض حاضرها فى غياب زوجها ؛ فغابت هى بحضورها وحضر هو بغيابها ... لم يعد يجتمعها بالقرية عيد ، فانضات دأرها عن القرية شعورياً ومن ثم مكانياً .

ومنذ مصرع البك — ذرى صفية — واثت تشتم فيها رائحة القسوة والتعنت .. إنها لم تسأل عن « واقعية » ما حدث ، بل اكتفت بذاتها فيما حدث .. إن الواقع كان يشهد ببراءة حريى فى كل ما حدث — حتى فى مقتل البك ، فالبك قتله قسوته الوحشية على الآخر .. وكان من شأن فهم الأمر على هذا الوجه ألا تسير الأحداث إلى ما سارت إليه من عصف وعنف . غير أن صفية وجدت فى مقتل زوجها « ذريعة للثار » من مقتل حبها ... ذلك الحب الذى مات بالإهمال واللامبالاة من قبل حريى . ولذلك كانت أسباب « الذاتية » فعل — عند

صفية — فى تحريك كوامن الكراهية بما يفوق قدرة الواقعة للوضوحية نفسها ... لقد أصبح الواقع لديها « ذريعة » لتصفية حسابات للذات عن أمور لم تعد — بل وما كانت — من الواقع فى شيء . وهو أمر — على مرضيته — منطقي ، يستقيم مع أنثى أورتها جمالها الباهر شعوراً متضخماً بالذات ، التى أعملها حريى .

وعندما يموت حريى بمرضه — لا برصاص حين المأجور الذى قتله حريى — نجد صفية تمر — سريعاً — بمرحلتين تسلمانها إلى النهاية :

١ — المرحلة الأولى ، هى مرحلة « تمام الكراهية » ، واكتمالها .. لقد أوجعها موته من مرض ، وكانت تتمنى له الشفاء لبعيش حتى يموت قتيلاً وفاء « ثار » ذاتيتها الجريئة ، إن الكراهية هى ذلك الشعور « بحب عذاب الآخر » ؛ فالكاره يحب موضوع كراهيته حباً فى عذاب .. ومع تمام الكراهية تكون حاجتها إلى « الواقع — ذريعة » قد سقطت بموت حريى ، وتبدأ فى نقض يدها من هذا الواقع بإشهادها للبك على أنها حاولت أن تثار « له » وما استطاعت ... مات حريى ... فالتفتى « ثارها » ، فسقط الواقع — ذريعة .

٢ — والمرحلة الثانية ، هى مرحلة « البعث البديل » أو العودة إلى الذات ، فيسقوط الواقع — ذريعة ، لم يبق أمام صفية إلا أن تواجه ذاتها ، تلك الذات التى أحبت حريى وما شعر بها حياً ، فثمة أمل أن يشعر بحبها ميتاً ... ربما كان لحبها لحريى حياة فى الموت لم تكن له فى الحياة ، فصفية — بذلك — تخرج من « تناقض

الكراهية » ، إلى « تناقض الحب » ، لقد كرهت من أحبت حياً ، وهى الآن تحب من كرهت ميتاً ، لكن انقلاب الموت حياة يقتضى تبديلاً لكل الأوضاع التى كانت ، فعلى البك — أن يكون مجيئه خطية لها لحريى وليس لشخصه ، وأن تسقط الشروط المادية المانعة للزواج : المهر — لزواج يتم فى الدنيا وقد فات — والحياة — لزواج يتم فى الآخرة أت فتقول فى صوت طفولى : نعم يا والدى أعزنى لا أستطيع أن أقوم ، ولكن إن كان حريى يطلب يدى فقل للبك إني موافقة .. أنت وكبلى يا والدى .. وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حريى .. لا تشغل بالك بالمهر^(١٠) . ولكن لذلك شرطاً أن تموت صفية على أمل أن يبعث الحب « حياً » من جديد .

كان يجب على صفية أن تموت لتتحقق « سلامها الداخلى » ؛ ذلك « السلام » الذى انتفى بانتفاء اللقاء مع الآخر والحوار معه وتبطل الحب .. ففى الميت حياة جديدة قد يمكن فيها إصلاح ما فسد فى الأولى .

خاصة : الشكل والمضمون

ربما مال البعض إلى مضمون رواية « خالتي صفية والدير » ، فى إطار العنوان فقط ، فلم يخرجوا بالمضمون عن أن يكون مجرد معالجة أدبية لقضية السلام الاجتماعى والتنبية على أن البنية الاجتماعية فى مصر يشهد تاريخها على أن الاصل فى علاقة مسلمى مصر باقلياتها هو الوثام والوحدة الشعورية والترابط . ولا شك فى أن الرواية تقول — ضمن ما تقول — هذا الأمر ، لكن فى الوقت عند هذا

على التتكيل بحريى فى قسوة قضت على
فأعطاها وسلبت الضميمة الحرية ثم
الصحة ثم الحياة .. هى مأساة ثانية
وُلدت فى غيبة « اللقاء » و « الحوار »
لاختناق « الحب » .

حتى موقف الضابط حمزة — مأمور
الشرطة — من عرض المطاير الذهب
إلى سيناء — بعد كارثة النكسة للدهاق
عن الوطن .. فقد قُوبل العرض
« بالتسويح » وطرافة التعليل قال
المأمور : ماذا لو أخرجوا اليهود بالفعل
ثم بقرا هم فى سيناء ؟ كيف نخرجهم
منها ؟ وكان المأمور يقول ذلك ويضع
سبيلته على رأسه^(١١) ومن ثم لم يكن
« لقاء » ولا « حوار » فتبدد الحب ،
وظل المطاير مجرمين خسرهم الوطن
وخسره إلى الأبد .

هذا هو « المضمون » : إن وراء كل
مأساة يتصدع بها كل سلام يكون
هناك الكفر بثالث اجتماعى :
« اللقاء » — « الحوار » — « الحب » ..
فإن اللقاء ضرورى للحوار ، والحوار جسر
لعبور القيم ، وعلى رأسها الحب ،
وتبقى المأساة — أية مأساة — مادام
أننا .. نادرا ما نجتمع كلنا معا (=
عدم اللقاء) .. وأسأل نفسى (= عدم
الحوار) إن كان مازال هناك طفل
يحمل الكتك إلى الدير — فى علبة
بيضاء من الكرتون ؟ ... وإن كانوا
مازالوا يُهدون إلى جيرانهم فى ذلك البلح
المسكر الصغير النوى ؟ (= الشك فى
وجود الحب)^(١٢) .

إن الوحيد الذى أدرك سر « التثليل
الاجتماعى » الهادى إلى السلام وأمن
به هو « الحاج » — والد الراوى —
فهو لم يعدم « اللقاء » و « الحوار » و
« الحب » مع الكل ، حتى مع مطايريد

وحده اكتفاء بالجزء عن الكل ، وأخذنا
لنتيجة بمعزل عن أسبابها .

إن المضمون فى « خالتي صافية
والدير » أوسع من ذلك بكثير . ويبدأ
تشكل المضمون من عند « صافية »
وينتهى فى « الدير » إن صافية هى
صانعة المأساة فى الرواية ؛ إذ نلاحظ
أنها قد صعدت الأحداث إلى ذروة
المأساة لما تنكرت لأمر ثلاثة :
« اللقاء » — « الحوار » — « الحب » فقد أحبت
حربى دون حوار معه يُشركه فى هذا
الحب ، فلما لم يشاركها ما غاب عنه
لغياها الحوار انقلب الحب كراهية حتى
قبل مقتل زوجها اليك بيد حربى ؛ ومع
الكراهية تعذر اللقاء الذى من شأنه أن
يبنى الحوار من جديد الذى به يشترك
الكل فى توجه شعورى واحد جامع .

غاب الحوار ، فانتفتت المشاركة
الوجدانية وانقلب الحب كراهية ، ومع
الكراهية استحال اللقاء — تلك بداية
المأساة فى المأساة — لقد خلقت صافية
من حربى « موضوع كراهية » دون
علم منه بذلك . فلما أن وقعت حادثة
قتل حربى اليك زوج صافية ؛ امتنعت
صافية — للمرة الثانية — عن « اللقاء »
« والحوار » وبرزت كراهية قديمة
بواقع جديد ، فتكون بذلك قد راحت
تنقل الكراهية فى جنبات الحياة ، وهى
كراهية نشأت فى ذاتها بمعزل عن
الحياة . فلما خرج حربى من السجن
وأثناء التفتت انتقلت كراهية صافية إلى
الدير بالتداعى والارتباط .

وانظر إلى اليك الذى اكتفى فى حق
حربى بالوشاية أو بالهاجس ، وبئذ
من داره فامتنع « اللقاء » وأبى عليه
« الحوار » ، وانفرد — فى غيبة اللقاء
والحوار — بتشكيل وجداني كاره حمله

خالتي

صافية

والدير

الجبل ، فعاش في سلام عام . ولنا على هذا « الحاج » ملاحظتان تثيران « المضمون » هما :

١ — لقد وُفق إلى معادلة تحقيق السلام الاجتماعي ؛ فإن وضوح عقيدة « التوحيد » في وجدانه هذه إلى سر « التثليث الاجتماعي » وهو الأمر الذي من شأنه أن يجعل شعار « وحدة الهلال والصليب من صيغة جوفاء إلى حياة وملاء » .

٢ — إن بهاء طاهر لم يجعل لهذا « الحاج » اسماً ، وكان التفكير قصداً للتعميم . فقد أراد المؤلف أن يقول إن الصيغة الناجحة التي خلق بها هذا الرجل سلامه هي ما يجب على الكل الأخذ بها .

وقد صب المؤلف هذا « المضمون » العميق في شكل بسيط ، وقد بنى هذا « الشكل » على صورة « تجربة علمية » ؛ الفرض Hypothesis الأساسي فيها يقول إن السلام الاجتماعي يتحقق في ظل عناصر ثلاثة : « اللقاء » و « الحوار » و « الحب » . واختار لتجربة هذا الفرض عينة Sample راعى فيها أن تكون شاملة للجنسين ، فمن الإناث صافية ، ومن الذكور « البك » .. وأن تكون ممثلة للدينين ؛ فمن الإسلام « حريمي » ومن المسيحية « بشاي » .. وأن تكون ممثلة للمدنيين والعسكريين كذلك ثم جعل من « الحاج » عينة ضابطة Control sample باعتباره الحالة السوية التي أدركت معادلة السلام الاجتماعي وحياته في حياتها .

ثم راح الكاتب ينسج خيوط الرواية من خلال « التوسيع التجريبي للمتغيرات » :

١ — غيَّب عناصر اللقاء والحوار والحب عن صافية ، فانظلم حريمي .
٢ — ثم غيَّب نفس العناصر السابقة عن « البك » فانظلم حريمي أيضاً .

٣ — فلما حُرِم حريمي هذه العناصر أو حُجِّل بينه وبينها ، قتل البك وأصبح موضوع ثار لصافية .

٤ — ثم حُرِم « بشاي » نفس هذه العناصر عندما كبرت به السن وما عاد يخرج للقاء الناس ، وقاب عنه الحوار مع الآخر لما مات حريمي ، وأقترنت الحياة حوله من الحب ... فجُن الرجل .

٥ — ثم جعل الضابط « حمزة » مأمور القسم — يابى توخيف هذه العناصر مع المطاريد ، فبعد فرصة لإصلاحهم وكسبهم ، فأنزل ظلماً عليهم لقد دارت « العلة » Cause مع « المعلوم » Effect « عدما » — كما يقول المناطقة المسلمون — ولما توافرت « العلة » — اللقاء والحوار والحب — عند « الحاج » تحلق « المعلوم » — السلام الاجتماعي — فتكون « العلة » قد دارت مع « المعلوم » وجرداً .

وقد ضمن المؤلف لتجربته العلمية الروائية حيدة وموضوعية ، إذ أشرف على أدائها لنا « راو » صغير السن عديم الخبرة ، يجيد الملاحظة ولا يقوى على إدخال ذاتيته في تأويل أو تشكيل ما يحدث ، مما خلق انطباعاً بأن الوقائع التي تعرضها الرواية تعبر بتفلسها عن نفسها .

وقد ظلت « اللغة » في الرواية في مستوى الراوي دائماً — من الأعدائِ حتى التخرج من الجامعة — كما أنها

جاءت عاكسة لميعة الأحداث على نمو جيد .

... هكذا كانت الرواية تعبيراً أدبياً بمنهج علمي عن اعتلال السلام الاجتماعي بين كل الناس .. لقد مرض السلام في نفس « خالتي صافية » وفي « الدير » لقي نحيبه .. إن « خالتي صافية والدير » بداية ونهاية للسلام الاجتماعي .. لكن بالتحليل والتشخيص العلمي يبقى الأمل في البحث الجديد ... « يا ولدي .. عندي أمل في حسان عندما يتعلم ... عندي أمل عندما تكبر أنت ويكبر هو » (١٢) .

الهوامش

- ١ — بهاء طاهر — خالتي صافية والدير — دار الهلال ١٩٩١ — ص ٤ .
- ٢ — الرواية ص ٢٢ .
- ٣ — الرواية ص ٨٠ .
- ٤ — الرواية ص ٩٩ .
- ٥ — الرواية ص ١٢٠ .
- ٦ — الرواية ص ١٤١ — ١٤٢ .
- ٧ — الرواية ص ١٤٠ .
- ٨ — الرواية ص ٥٢ .
- ٩ — الرواية ص ٦٨ .
- ١٠ — الرواية ص ١٣٦ .
- ١١ — الرواية ص ١٢٣ .
- ١٢ — الرواية ص ٨٨ .

ف

محاولة للقراءة فى عالم شاعر
ينتمى للسبعينيات ، تلك
الحقبة التى تغير فيها الشعر
كلياً من ناحية المعيار
والفهم والتأصيل .

فحاول هذه الدراسة أن
تستعيد وتبرز الجانب
الاعتقائى ذا الدلالة والقصد والمعنى
فى إنجاز وإبداع الشعر الطيمى
الحدائى - حسن طلب - ولعل إيرادنا
وكشفنا عن هذا البعد المعقد من الرؤية
والتي حكمت وشكلت آليات وفضاء عالمه
الشعرى المتعدد الحيل بالصورة والرمز
والمجاز وفنون التجريب اللغوى ، لعل
كل ذلك يقيم الاتزان والتعادل ويرد
بحسب على التيارات النقدية الشكلية
وحيدة الجانب فى النظر والتناول
والفارقة فى التحليل اللغوى وتأمل ماهية
اللغة فى مستوياتها المختلفة .. والتأمل
البنائى فى النص وفقدان الثقة فى نظرية
المحاكاة بفعل الشك الذى يحيط بقدرة
البشر على التوصل إلى المعرفة على
المستوى الانطولوجى (أى معرفة
العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من
ظواهر) من جانب وقدرة اللغة على
محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر .

■ وتفرط وتعالى هذه الاتجاهات
الشكلانية فى إيراد عبارات غامضة
مجانبة كالقول بأن (الشكل هو الذى
يولد المضمون لا العكس) ويحطم اللغة
من الداخل ، والإصاته فى الإعتماد على
الحرف وعلامات التصنيف ، بحيث

أليات ..

الواقع والرمز

فى

العالم الشعرى

لحسن طلب

عبد الرحمن أبو عوف

كاتب ونقاد مصرى وله العديد من
المؤلفات .

تصبح القصيدة تجربة غامضة لشعور غامض ، فالأساس هو الإيقاع النابض من أعماق مجهولة لدى الشاعر ،

■ والواقع أن هذه التيارات المثالية تفشل في تحديد المشاكل الحاسمة المتعلقة بالشكل وتغض عينيها عن الجدلية الكامنة فيه وتقدم لنا عن طريق المبالغة في أهمية الاختلافات في الأساليب إستقظاباً زائلاً يفضي المبادئ المتعارضة وتكن تحتها فعلاً

■ وقد رجعنا لنماذج من هذا النقد الشكلائي الإجرائي لحسن طلب عند .. سيزا قاسم دراز ، وقد .. محمد عبد المطلب في حين حاول .. كل من الشاعر أحمد عبد المعلى حجازي ود . شكري عياد ولحد ما رجاء النقاش أن يبرزوا الدالة والقصص والمعنى في عالمه الشعري ... ويؤكد أن بذلك أن الشعر العظيم .. الشعر الذي ينشئ العالم مستتر في أعماق الكون .. هو شعر الموقف من قضايا العصر ومهم الشعب الذي ينتمى إليه الشاعر

■ وسوف نتوقف بالتحليل والتفسير عند أبرز دواوين حسن طلب (سيرة البنفسج) و(زمان الزبد) و(لا النيل إلا النيل) لنؤكد أن الشاعر يدرك جيداً .. أن الفن الحديث ليس له بالضرورة سحره بالنسبة للأقلية ، فالن الحديث يعقد . بفنية معقدة الظواهر التي لابد أن تبدو كالكابوس بالنسبة للعقوف الذي ليس له منظور بالنسبة للمستقبل . فبينما تحول الواقعية النقدية التقليدية العناصر الإيجابية والسلبية للحياة البرجوازية إلى مواقف (نمطية) وتكشفها على حقيقتها ، تجمد الحركة الحديثة بحيلها الجمالية ، انحطاط الحياة البرجوازية ذاتها وخوامها



■ في الدواوين الثلاثة ... ثمة وحدة وتنسق محكم فكري وبنائي وتشكيل ... متمثلة بالصورة الفنية والوزن والمجاز والتخييل ولغة التصوف ، والتراث ، والنبوءة في إصااب شامخ من الأداء والإنتشاد الرصين القوى النبيرة ... ويصبح (البنفسج) و(الزبد) (النيل) شكلاً وموضوعاً تجلياً لمفهوم الشعر والحقيقة ووحدة الوجود ومراوغة وفننة المرأة ، وجميعة وذنب العشيرة والوطن وهم الحياة في شمولها الحي المتدفق والهادر أبداً

■ هذه المفردات والوحدات ، وعناصر الموضوع الشعري عند .. حسن مطلب - تؤكد خصوصيته في إستخدام اللغة كمنجز مرئي .. وفي الإقتدار الفائق باللعب بالصروف والألفاظ والإيقاع ليشكل إستعراضاً لجمال يتقلب بحرية في أوضاع شتى كلها فائتة ، يقصد ويرمز لأكثر من معنى ودلالة يقرأكم بعضه فوق بعض بحيث يجبر القارئ على استعادة القراءة ليدرك المفرد البعيد ،

ولنحاول في ضوء هذا التفسير الأول قراءة التكوين الذي يشكل فضاء كل من الدواوين الثلاثة وتتوهم على حركات متتالية ،

في ديوان (سيرة البنفسج) نتعرف على القصيدة البنفسجية

يقول : هذه قصيدة القصائد
ومجمل الطيوف في الحروف
تلك أول القطوف
واستسلامة الخالد للبائد
اسلمنى الطيف إلى الحرف
فلدت بآلاء الباء

كانت تتبرج في مستويات الضوء
الحي

قصيدة أولى الزبدجات يقول : تبرجت

القصيدة في

وكلمتي الزبرجد

قال : من تهوى

فلقت غواية

في غير وقت الغي .. تسذهب بي

فأذهب

قال : من اغواك

قلت : الشاذن الإحوى ..

فدس تميمه في الكف

أطعننى

على رمز لموزين

القرانى سلام الحرف

قال : لأمر تطيبك الآن اشكال

بلا فحوى

□ ويتمتع المعنى أكثر في قصيدة -

زبدجة إلى أمل دنقل

■ يقول عند ، القريض

غموض الجلال

ومطلق آياته

وغموض الجمال

إذا شق عن ذاته

إنه كالزبرجد في الرونق المحض

أو كالبنفسج في الروض

وهي الرياضة والمسترأض

ويقول أكل اعتراض

جمال تخلص من ربة الشكل

وهو جلال تخلص من قبضة

الكل

أما في ديوان [لا نيل إلا النيل]

فيثبت - حسن طلب أن الشعر لديه ليس

تأليفاً أو خلقاً في اللغة بل هو تعبير عن

معنى وتصور وموقف . وانتماء .

■ يقول : كنت مشدوداً إلى حافر

عزّة

أراقب البرق من الشرق

وتأخذ زينتها من ابهة الماء

ويقول أيضاً ! وتسوغلت ..

فارجعني الحرف إلى الطيف

فقدت للاء الياء

كانت تبتل في محراب الصاء ..

رائتي

نهضت فنهضت

وكانت تنتظر البرق فأومضت

رائتي أكثر فانتفضت

■ هذا التعريف بالقصيدة يشمل

القصيدة التي يطرحها شعر حسن

طلب - أو بالأحرى التحدى الذى تثيره

أعماله .. فما هى العلاقة بين الحياة

التي يستشعرها هذا الشاعر وبين

الكلمات التي يطلقها تغير أشعاره ؟

ما هى العلاقة بين عالم أشعاره وبين

تجارب حياته ؟ .. غير أن المهمة هنا

شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر

بشاعر حرص دائماً على الحيولة دون

الربط بين شخصيته الاجتماعية وبين

أعماله الشعرية .

■ ولعل ما قاله شكرى عياد

مسمياً .. عندما تسأل « أتراه يحدث

نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة

الجمال والكلمات ، قوة اللغة المبهوسة في

قنود المنطق ، أتراه يحدث نفسه بأن في

الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة

السعر ، حيث تستنزل القوى الخفية

من عالم الغيب ؟)

■ لنقرأ تنويها آخر لمفهوم الشعر

الحدائش عند حسن طلب .. عندما

نتأمله نجد عملية شحذ الإحساس

باللغة .. لجرد إعادة الوعى بهذه اللغة

من جانب ثم توليد لغة بكر طازجة شفافة

من جانب آخر

■ في ديوان [زمان الزبدجد] وفي

أليات

المواقع

والرمز

هذه النبل هزة
يتهاوى البرق نارا في العيون
المستفزة

ويميل الليل عنى
مبحراً كنت من النيل
إلى ساحل غزة
حالم كنت أغنى
هاتفا كنت بألف الحروف
المستفزة

فترى
هل ينسج الحرف بحرف
وترى
هل يمنح النفس لوزة

■ تلك رؤية ومفهوم الشاعر ومفهوم
الشاعر لجوهر وهوية الشعر ، فهو برغم
تأكيدة الوظيفة الحاسمة للغة لا ينفي
الموضوع أو التصوير غير أن الشعر
لديه رسالة الشاعر وغايته بكل ما يتوق
إليه من جمال وحكمة وخير ونظام ،
صحيح أن ! حسن طلب - يمتد على
المفهوم الساذج إلى لعملية التعبير عن
الواقع الآتى الجزئى .. ويقدم مفهوماً
جديلاً للتعبير يثبت وينفى ويستوعب
شمول الواقع ، العينى والمختلج الوهمى
والحقيقى الجزئى والكل النسبى
والطلق وقد يدفعه فج وثابة وتدنى
الواقع للهذيان والعبث والمفائلة في
إستخدام عبارات وتراكيب لغوية
غامضة ، وهوس نابعة من عالم اللاوعى
والطم غير أنه يكتم المأ مضاً وثورة
عارمة ، ورغبة في إستعادة الآمال
الضائعة والتبشير بمستقبل أرقى وأكثر
حرية وبهجة وتقدم للإنسان

وتعطينا هذه المقدمة عن القصد
والدلالة والمعنى الشعرى عند حسن
طلب - الضوء الكاشف عن تجربته
وتجربة جيله ونوعية الاختيارات

الحياتية والسياسية والفكرية التى
شكلت في النهاية نوعية وتقدر
وخصومية عطايم الشعرى الطليعى
إنه الجيل الذى تقنق وعيه على
الانهيار المريع لمشروع النهضة والتجرد
الناسوى عقب نكسة وهزيمة ٦٧
وإنكسار الأحلام والطموحات لثورة ٥٢
التي غنى لها جيل صلاح عبد الصبور ،
وأحمد حجازى أعذب الأناشيد ، وكان
عليه أن يعانى ويتمرد ويرفض حصاد
الثورة المضادة بقيادة السادات منذ
السبعينيات والتي أتت إلى قبح وعقم
وسرطان الانفتاح الاستهلاكي ودولة
العلم والإيمان ، وهودة أصحاب
المصالح والصالح مع إسرائيل والمهادنة
والتمرق العربى والتبعية لأمريكا وتحكم
وسيطرة مايفيا النظام المالى الجديد
وذوته في إستخدام مصر قلب العربى
لضرب مقدرات الشعب العراقى لتمرده
على سفه دول الخليج ومدن النفط قواعد
الاستعمار الأمريكى والمصدرة للحركات
السلفية والإرهابية الإسلامية ،

■ وحسن طلب ، برغم معاناته أكثر من
أبناء جيله لكل هذه التمزقات والقلقة
والانهيارات لا يرتفع صوته بنبرة زاعقة
عن تجربته الممتلئة والدالة عن معاناة
هذا الجيل ويكتفيه أنه كان واحداً من
المثقفين الذين جُندوا في الجيش في
سنوات حرب الإستنزاف المجيدة
وشارك في حرب ٦ أكتوبر وملحمة العبور
وتأمل في حزن وسخط حصادها
وإجهاضها على أيدي السادات وصديقه
كيسنجر .. وأخيراً رأى العلم
الإسرائيلى يخفق على أرض مصر

■ ولأن لكل جيل في كل فئة إجتماعية في
كل لحظة تاريخية من حياة الكلمة

الايديولوجية لغته زده على ذلك أن لكل
عمر في الواقع لغته ومفرداته ونظام
تبراته الخاص الذى تتغير تبعاً للشريحة
الاجتماعية ،

■ فلقد خلق وشيّد - حسن طلب -
أسطورة المفارقة للواقع والدالة عليه في
نفس الوقت . في الرمز بسيرة البنفسج ،
وزمان الزبرجد وأخيراً .. الليل .. ليقرأ
ويتأمل ويسجل ويفنى أحداث الوطن
والامة العربيه .. وكل ذلك في شعر
يدعونا إلى الصيرورة أكثر مما يدعونا
إلى الفهم ، شعر يضع على عاتقه مهمة
إعلاء شأن الكائن على حساب الملكية ،
وهو يعبر عن الحاجة إلى تحقيق الكيان
الإنسانى في مواجهة كل ضروب
الإنسلاخ وتحكم حركة عصرنا في
حركة الشعر .. فيقدر ما يتوصل
الإنسان إلى جزء من الكون يتضام
رويداً رويداً .. بلقد ما يعبر الشعر عن
الحاجة إلى ربط الانا بالحياة الشاملة
التي نحياها كوجود وكارتقاء بالكائن ،
ويتغافل الشعر شيئاً فشيئاً عن نقل
الواقع أو التعبير عنه لكى يخلق ويتقنى
بعالم أكثر صدقاً .

في قصيدة عربية البنفسج : إدانة
وتعزية الواقع العربى المهان ..
المرق ...

يقول : في زمان التبرج
والسكون الذليل
يستطيع البنفسج
أن يكون البديل
يستطيع البنفسج أن يستعمل
ويصنع حيز الوفق
يستطيع - إذا شاء

أن يستدل

الجامدة للنهاية فهم يندبون فوق الميت
مُغْتَنٍ أو ساخرين

■ وكما قال [شكرى عياد] فزمان
الزبرجد - زمان غاضب .. ساخر ملؤه
التحدى .. زمان لم تعد القصيدة فيه
مكتفية بذاتها - لم تعد تأتى من العدم
لتصنع العدم

— ومن أين يجيء الشعر ؟

من وهج في الصدر

يقترع بين الأضلاع

ويقتات بماء الأنسجة الحية

والشحم المر

فينهض كالعشب الحر

ويخضر ويخضر

ويركض كالمر

إلى أن يستبدل — إن شاء -

بأحرار الوطن العبد

عميد الوطن الحر

أريد أن أكتب شعراً

قد يسوس

لكن لا يسلس

تلك هي القصيدة الأساس

■ وقصائد ديوان [زمان الزبرجد]

تشكل سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة
أو ملحمة حزينة للإنسان العربى من
خلال تجاربه وحضارته ، إنها أسطورة
عصر الهزيمة المناسبة لمهدنا الراهن
لأنها تجعلنا نفس ونعيش تلامم أمواج
التاريخ ، وتدفع إنطلاقاً نحو الطموح
ونحو النهضة بالحياة رغم كل شيء ،

هن ، ويهون ، وهن

دع عنك الشعر

وقل

إن الكلمات هوان

والتاريخ العربى هوان

والخيل العربية

والأنساب ، الألقاب

شقطان وعدنان

ويجمع الملايين في غمضة ومضة
فالبنفسيج ضد الشقاق

■ ويقول : كانت الأرض صومعة

والسموات من فوقها سعة

والبنفسج يطلع في الظها

مرة كل عام

آه كان البنفسج ملكة والمدى ملكة

من تخيل الحجاز إلى برتقال الشام

يشهد النهر أن البنفسج كان الغمام

وماء الوثام

وامس رايت البنفسج يبكي الطلول

البنفسج كان مكباً على ذاته

كان يبكي دماً .. ويقول

من شطوط المحيط - المحوط

إلى الأرخبيل / العليل

أمة غمة وذءاء ذفاء

وقول كثير وفعل قليل

إنها مدن فتن

يتألف من دودها عطن

لذلك لا يستطيع البنفسج أن يشمعل

ولا أن يستعمل

ويركب دبابة

ليحرر سيناء والقدس

يصعد صوب الجليل

البنفسج لا يدعى ذلك الشرف الممكن

المستحيل

هل يوسع البنفسج

أن يكون البديل

في زمان الثُّبرج

والسكوت الذليل

■ وأعتراف الشاعر المصريح بهذه

التناقضات يعنى أن الروح قد تخطت في

الواقع هذه التناقضات ...

■ وعند (حسن طلب) ترى المساة

المضطربة للميلاد .. بينما نجد في شعر

بعض الواقعيين الأخلاقيين الحقيقة

أليآت

الواقع

والرمز

في الذلة سيلان

وإليك البرهان

عرض للسليبين العربية

ينتهك

وعورة لبندان

تتكشف الآن

فدع الشعر والقل

ذهب العرب / العرب

وجاء العرب / الأمريكيان

عربي

ثلاثة أعراب

عرب .. عربان

خن ، ويخون وخن ، ٤٨ ، ٥٦ ،

٨٢ ٧٣ ، ٩٧

نفس المشهد والعينان هما العينان

■ يبدأ كل شيء معطى عند - حسن

طلب - باللفظي والتشدد والغضب

وبالوحي بأن هذا العالم غريب عن

الإنسان المصري العربي وذو إكمال

هذا الشعر والسوى نجد في ديوانه

الأخير ، المجيد ... [لا نيل إلا النيل]

■ إن ثمة وحدة متسقة متناغمة

ومتنوعة من الرؤى والصور وترميز اللغة

في هذه الصلوات والأدعية والأناشيد

ومناجاة النيل أصل التكوين لجسد

السواقي وشخصية وأدوية مصر ،

وما يمر ويتعاقب عليه من أحداث ومحن

تاريخية وسياسية وتحولات ، وكل ذلك

في أداء ومنسوخ شعري يدرك وظيفة

الشعري أن يخرج الفكرة الفردية من

حصار وقائع الحياة اليومية ويعطى

بأجنتها المحلقة حربة الحقيقة الكونية

■ إن الحركة الأولى في هذه

السيميوتية الشعرية عن النيل تبدأ

بقوله

واقفاً كنت - على عرقي ساعة

استعير الوقت من مقلب عمري

من بقايا الزمن المتس

من عهد الرضاغة

مستقيماً - كنت بالعلمي

وما يسطع في الضفة دوتى

غاضباً - كنت أغنى

رافضاً كنت للانصاف الطول

المستطاعة

فتري

هل ينقح النيل صدى ؟

هل يستمر الليل

في طهو المجاعة

■ ومن يقرأ قصيدة [قلت .. وقال

النيل] حيث يقول - حسن طلب النيل

نيلاً لم يزل

وانا اميل الآن بين الضفتين

الأوليين

واهتدى

ساعود بين الضفتين واعتدل

يقف النيل ويجري

ينكص النيل نكوصاً

إن وهيت النيل عمري .

باعني النيل رخيصاً

والنيل نيلان

الذي يستثمر الفرعون ديمته

فتثمر

والذي بالبرقي يرفا للرعية جرحها

هذا هو النيل الذي يصل الجراح

فتصل

■ من يقرأ هذا الشعر .. يدرك أن لغة

العصر - الفئة الاجتماعية الجنس

الأدبي .. الإتجاه .. إلخ لا يمكن تحليل

أي قول فيها تحليلاً متخصصاً موسعاً

إلا بعد الكشف عنه بوصفه وحدة

متناقضة متوترة للإتجاهين المتصارعين

في حياة اللغة ، لغة الصورة - الفكرة

والمجاز المرثي - لغة لها وجود تشكيل

تخاطب الوجدان والعقل والبصر

■ وكما كان البنفسج ، والزبرجد ،

رمزاً ومحوراً في شعره وموضوع محاورته

وتأمل بينه وبين الشعر والمرأة والوطن

والعالم والوجود .. فالنيل هنا رمز ودلالة

لكل هذا الهم الخاص والعالم

■ إنه يغضب ويثور ويهدر باللعنة

للإنهيارات والإمتهان في جدل العملية

الاجتماعية الذي ساد حياتنا منذ

السبعينيات وحصار الثورة المضادة

الكتيب ،

■ وفي قصيدة صارخة [قبل

السبعينيات يتحدث عن نفسه]

■ يقول : في الزمن النحس

من السبعينات الانحس

ذيل يتراس

يتسلل بين الوقتين

ويسرق تاج الوجهين

ويصعد نحو الكري

ويجلس

والنيل يسيل كما يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم ينس

ويقول : في السبعينات السوداء

من الزمن الاسود

مسح يتسبّد

يتنكر في زى المصري

يتاجر بالاولطان

وقد يتسنى بالاديان

يصوم ويسجد

والنيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم يتعرد

■ والنيل يرفض الإرهاب والعنف

وإغتيال المثقفين كما في قصيدة

[الحاكمة للنيل] والمهاداة إلى الطبيب

برزي النحال والكاتب فرج فودة وجميع

شهداء الإرهاب في الاعمى والغد يقول -

حسن طلب .. في مرارة

■ قال : صف النيل

قلت ! اغتيل

واضقت ! لجل للنيل يد

لكن لا كاليدى

فعلام يشير النيل إلى المازة

كيف يمد النيل يديه

ويستجدى

هجموا وقد اخفوا شواربهم

وزادوا اللحي طولاً

فزادتهم نكالة

خطفوا عروسك واستباحوا التاج

سوف يتوجون أميرهم ويبرجمون

يجهزون وليمة

ويزوجون الكركدن بها الغزالا

■ ويبقى من إنجاز - حسن طلب ..

جراته المحققة في ديوانه . [آية ..

جيم] حيث تجد طموحا للقيمة المركبة

للحروف ، يدل على أنه تمثل ما خلف لنا

القدماء من إبداع فكري وأدبي وتشكيلي

ينبغي على المعاصرين أن ينظروا فيه ..

إذا أرادوا أن يجيدوا اللعب بالحروف

وينفذوا إلى أعماق الدلالة المكتونة ..

إنها البلاغة المعاصرة .. غير أن قوى

الظلام والجهالة صادرت هذا

الديوان ... وهذا يحتاج بلا جدال إلى

دراسة مستقلة عن الثورة التي أحدثها

الشاعر في فقه وأجرومية اللغة والوزن

والصورة والمجاز ،

.....

■ لقد حاولنا في هذه الدراسة .. إبراز

الوجه الآخر المضي لصوت وإنجاز -

حسن طلب .. في شعرنا المعاصر .. هذا

الوجه المقاتل من أجل قضايا سعيه

والذي غيبت المناهج الشكلية والاسنوية

والبنوية والتفكيكية التي لم تفهم أن

الصدائت عند حسن طلب - ليست في

رفض الواقع بل في رفض المفاهيم البالية

النفعية في التعبير عن الواقع

■ وما أوردناه من نماذج شعره

يؤكد مدى التصاقه بالواقع الإنساني

المصري وتصويره الصادق الأمين

العنيد للحياة بالفعل لا بطريقة جامدة

أو ساخرة ولكن بمحاولة نضالية جادة

لإظهار الواقع في مرآته كخطوة لتخليصه

وإسترداده من جديد بقوة

الحقيقة ... ■





حفر للفنان محمد صيلة

لا شك أن الرواية والقصة
فى النوبة أصبحت تشكل عالماً
فريداً، منذ محمد خليل قاسم
حتى حجاج حسن أدول وهنا
دراسة تحاول أن ترصد عالم
الأدب النوبى من خلال اللغة .

ظاهرات لفنوبية .. فى القصة النوبية

محمد محمود عبد الرزاق

قا تفرس رواية : «الكُشر»^(١)
(بضم وفتح) على قارئها
الدخول إليها من مدخل اللغة النوبية .
وعلى وجه التحديد : مدى استعانة كاتب
القصة النوبية بها . وذلك - لا ريب -
لغلاة شفيفة ساحرة تلبسها العبارة
عند التلقى غير الضير بأسرارها . وربما
كان هذا هو السبب الذى جعل تى .
إس . إليوت يستعين ببعض اللغات
الليتية ، وبعض اللغات الحية غير العالمية
مثل السنسكريتية منذ قصيدة :
« الأرض الخراب » . ولما تبه من « نعم
شجى » لدى كاتبها ومتلقيها النوبى
الذى عايش بيئتها على أرضها أو
خارجها . وكلما كان على وعى بأبعادها
ومدلولاتها النفسية ، كلما أحسها
وأنفل بها وتمثل روحها مع اختلاف
المواقف والسياقات . يقول جمال محمد
أحمد - وهو كاتب نوبى يكتب
بالإنجليزية - لابنته ، بعد إيراد عبارة
نوبية : « ولكنك يا ابنتى لا تعرفين
ما أقول ، فلقد اختطفتك المدنية
اختطافاً من القرية وما عاد لهذه الانغام
الشجية معنى لديك »^(٢) .

واللغة النوبية لغة حديث وليست لغة
كتابة . وتجرى محاولات منذ فترة
لتعريبها وكتابتها بالحروف العربية .
لكنها محاولات كسولة خاملة بعد فقد

انسحب لداره ونام مثل غيره بعد سب
الغيرين بلغة يجهلونها ، لما كانت
الحكاية تستحق مجرد التعليق لأن
إهانة الغير بالرطانة ليس عملاً بطولياً
فالنساء يقطن ذلك مع الغرياء والباعة
حين يتعرضن للمعاكسة أو الغش ^(٧) ثم
يعود مرة أخرى ليؤكد أنها لغة ، ولغة
لها جذورها . وهذا ما يحمله على
التساؤل عن علاقتها باللغة المصرية
القديمة . وإن ظل يتعالب معها من عل .
فثناء محاولة الفارين اجتياز الصدود
المصرية السودانية ، أمرهم الدليل
بالوقوف ريثما يستطلع أمر غبار كثيف
يبدأ في الأفق وفتونه سيارة مقابرات
الحدود . وعندما أطمأن الدليل « عاد
يغنى بلغة البشارية وقلة التوبيين
بلغتهم . ما أصل هذه اللغات
وما علاقتها باللغة المصرية
القديمة ؟ » ^(٨) .

اعتاد كُتّاب القصة النوبية تعليم
أعمالهم ببعض مفرداتها وعباراتها ،
بعد أن مهد لهم محمد خليل قاسم
السبيل ببروايته : « الشمندورة »
ومجموعته : « الخالة عيشة » . وتبعه
نفر من أبناء النوبة نذكر منهم : إدريس
على وحسن نور وحجاج حسن أدول
ويحيى مختار وإبراهيم فهمي . وقد
اغتنأ أدول عن البحث والتحرى عن
معنى « الكثر » حينما قال على لسان
عبيط القرية : « لكل باب كثر أرى مفتاح
يفتحه ، وأيضا لكل أشكال كثر ، أرى
مفتاح يعله ويرفع بلاويه » ^(٩) . ويلجأ
أدول - أحيانا - إلى الترجمة ،، وهي
أضعف الإيمان . فالأولى طرح اللغة
التي تحتاج إلى ترجمة ، وإثبات اللغة
المرجومة إليها ، كلما استطعنا إلى ذلك
سبيلا . وتحدث الترجمة - أيضا -
داخل اللغة الواحدة ذات اللهجات

الدافع والمعين . الدافع الذي كان يحث
بعض الأبناء الطيبين على نقل الفلكلور
النوبى بلغته الأصلية . والمعين المتمثل
في المنظمات الثقافية الحريصة على جمع
التراث حيا ، لا جثثا محنطة في ثوابيت
غريبة . وقد نتباكى كثيرا على اللغة
النوبية ، كما نتباكينا طويلا على اللغة
القبطية ، التي قبض الله لها أخيرا
عصبة مؤمنة في « المعهد القبطي »
تحرص - لله والوطن - على تطويرها
وتقديم العون للراغبين في تعلمها .
والغريب أن بعض النوبيين أنفسهم
ينظرون إلى اللغة النوبية نظرة متعالية .
إدريس على - المتحدر دوما ، الناظر
خلفه بسخط ، وأمامه بغضب - يسميها
« رطانة » . في روايته : « دنقلة » ^(١٠)
يقول الشخص المحوري للشريطي
المحقق : « تحدثت بالعربي وليس
بالرطانة » ^(١١) وتكرر هذه اللفظة في
السرد عدة مرات ، مما لا يدع مجالا
للشك في أنها تعبر عن رأى الكاتب
لا الشخص المحوري وحده .. وحتى لو
كانت تعبر عن رأى الشخص المحوري ،
فإنه - في نظرنا - متوحد مع الكاتب .
ويحدثنا الكاتب عن أحد مدرسي القرية
الغرياء فيقول : « مليجي أفندي هذا
كان يحبه ويؤثره على باقي الأطفال
ويرسله للقرية لشراء البيض والدجاج
وكان يتعلم منه الرطانة .. » ^(١٢) ويحدث
عن موقف أحد شخوص الرواية من
السلطة فيقول : « حين تقدم منه
عسكري ليضعه في البوكس ، تراجع
للوراء ساجا بالرطانة ، سباجا فاحشا ، لو
عرف الضابط معناه ، لأمر برمي
بالرصاص فورا » ^(١٣) . ثم يذكر أنها
لغة ، لكنه يعود في الجملة التالية مباشرة
ليذكرنا بأن هذه اللغة هي الرطانة : « لو
إن السدمرداش الذي نعتوه بالخواف



هشام حسن أدول

• •



حسن نور



إدريس على

• • •

المتعددة . فقد يميل الكاتب إلى اللفظ المحلى لما يحمله من دلالات وإيهامات ينوء بحملها اللفظ الفصيح . أو هكذا يرى . وقد لجأ بعض كتّاب الجزيرة العربية والعراق إلى التهميش ، لمعلمهم بعدم انتشار لهجاتهم على الألسنة كاللهجات المصرية والشامية ، حتى يظل السياق للعمل الفنى وحده دون أن تدخل عليه ما ليس منه . وعلينا ألا نخلط بين هذا التهميش ، وقرينه الذى يلتمح بالسياق ، ويعتبر حيلة فنية يلجأ إليها بعض الكتاب المعاصرين لأسباب شتى .

وقد استعان حجاج أدول بالتهميش فى قصة : « الرحيل إلى ناس النهر » . أما قصة : « ليالى المسك العتيقة » فلم تتطلب إلا ترجمة كلمة واحدة فى الهامش هى « مدرم » بمعنى « ناهد » . وكانت سند سطر من سؤال نوبى عذب بالعربية : « البرتجان نهك مُدْرُم » ويذكرها الكاتب مرات أخرى : « نهك برتجان مدرم » . ولم تحتج القصتان الأخريتان بمجموعة : « ليالى المسك العتيقة »^(١٠) إلى الترجمة فى الهامش لأسباب خاصة بهما سوف نستنتجها فى حينه . وهما قصتان : « أدبلا يا جدتى » و « زينب أو بورتي » . ولقد تعرفنا على العديد من المفردات النوبية فى هوامش القصة الأولى : أشا : عائشة - سمك الفروى : سمك البلطى - الهامبول : مجرى النهر - أنا كورتى : الجدة كورتى - الفاركى : الخود - آشرى : الجميلة - العجريب : سرير من جريد الخيل - الكج : الحمار - سقن : عروس : زفة ذات أناشيد صوفية - الكلوو : البئر - كلوو تو : ابن البئر - صابرية : اصبرى ، واعتقد أنها « صبرا » وليس « اصبرى » .

ظواهر لغوية ..

واستعان أدريس على بالهامش فى رواية : « دنقلة » فإضاف إلى معلوماتنا مفردات أخرى : الكثر نجيج : وبق اللوبيا - الميسى كول - المخبر - يابادبلى : يا خسارة - عيش الدوكة : خبز يصنع فوق صتاجة - عريس يسيطيوا : عريس ميسوط : واستخدم الهامش لذكر اسم صوت : هيلوا .. هيلوا ، وهو « صرخة فرح » . ولإعلامنا بأن بعض الألفاظ أسماء لقرى نوبية أو قرية ناحية كوم أمبو أو قبيلة ، أو للإشارة إلى إنها أسماء سيدات : حوشية وشاية . ولم يكن بحاجة إلى هذا التنويه خاصة أنه لم يشر إلى معان لها إن كان لها معنى معروف أو كانت تحريفًا لأسماء مشاعة ، كما فعل أدول مع : أشا آشرى (عائشة الجميلة) . والكاتب يعرفنا بعيش الدوكة بقوله : « خبز من الدقيق يصنع فوق صاجة » . وبعبارة : « من الدقيق » زائدة ، لأننا لا نعرف خبزًا يصنع من غير الدقيق ، سواء أكان دقيق قمح أو ذرة أو شعير ، أو دقيق شوفان أو موز أو بطاطا فى البلدان التى تصنع خبزها من هذه المحاصيل . و « فوق صاجة » ليس تعريفًا شافيا لأن جميع الأقران ما هم إلا صاجات وإن اختلفت أنواعها وأحجامها . وقد ذكر أن « الجرسه » بمعنى « العيب » والصحيح أنها بمعنى « الفضيحة » . ولم يقلب العين همزة فى « عديل » ومعناها « محترم » و « عديلة » ومعناها « مع السلامة » . وهى بالنطق النوبى : « أدبيل » و « أدبلا » وسبق أن ذكرنا أن لحجاج أدول قصة بعنوان : « أدبلا يا جدتى » . كما ترجم الألفاظ فى غير حاجة إلى ترجمة ، إما لكونها عربية فصيحة ، أو معروفة فى اللهجة

المصرية ، مثل : الهوام الذى قال أن معناها « الحشرات الضارة » .
والديوس بمعنى القواد . ووقع حجاج أدول في نفس المطب حينما ترجم « الكاشف » بمعنى « الحاكم التركي » . وهى كلمة تركية معناها : « حاكم إقليم » . وكان في غنى عن ترجمة « صابرية » بمعنى « اصبرى » لأن المعنى واضح في السياق : « في حضنها الهش أصابعها وأنفاسها الضعيفة على شعري المسكوب .. تصبرنى جدتى : حفيدتى .. صابرية .. صابرية .. المكتوب .. مكتوب » (١٦) .

ويقع كثير من كتاب الجزيرة العربية والعراق في هذه المطبات . وقد حرصت الكاتبة الكويتية ليلى العثمان على ترجمة بعض المفردات الشعبية ، بيد أنها تركت غالبيتها ، ربما لاعتقادها بعدم غرابتها . وهى على حال فقد فهمنا معظم الألفاظ الشعبية وسط سياقها لعدة أمور أهمها قيام الشخص بـالأفعال أو استعمالهم الأدوات ذات الأسماء المحلية . وبعض الترجمات الواردة بهوامشها لم تكن بحاجة إليها مثل : المسيح : الحمام - الجاشوم : الكابوس - مو : ليس أو مش بالعامية المصرية ومعناها « ما هو شيء » - الملقع : غطاء الرأس - فبعض الهجرات المتبادلة ، وخاصة بعد تجر النفط لم تعد هذه المفردات غريبة على المشرق العربى كله . و « الملقع » في العامية المصرية هو : « التفتيعة » أو التفتيعة - بالحاء في بعض البلدان . لكن ليلى العثمان تقصرها على المرأة في قصة : « الطاسة » بمجموعة : « الحب له صور » (١٧) إذ تقول : « غطاء رأس المرأة » . ثم تصبغه باللون الأسود

وتخص به كبيرات السن بقصة : « زهرة تدخل الحى » بمجموعة : « فتحية تختار موتها » (١٨) إذ تقول : « غطاء الرأس لكبار السن من النساء ولونه أسود » . وكذلك لم تكن بحاجة إلى شرح المفردات العربية التي لم تتغير مدلولاتها ، مثل الفعل : « طاح » ومن استعملاته : سقط وهلك . و « البرمة » وهى القدر . و « الزبيل » وهى الزنبيل . وقد عرفت « العبدية » بأنها : « خادمة مملوكة » . والأدق أن تقول : « أمة » . كما أن شروحوها لم تكن في بعض الأحيان شافية .

ويلجأ بعض الكتاب إلى وسائل فنية للبعد عن الترجمة ، أو الحد من الإحساس بها . فعندما خشي عبد الوهاب الأسوانى أن تستعصى اللهجة المحلية على فهم القارئ ، حرص على تفسيرها مع عدم الجنوح إلى المباشرة . وكانت وسيلته إلى ذلك هى الشخصية الغريبة عن البيئة . فنراه في : « سلمى الأسوانية » (١٩) يجعل شيخ عرب يفسر بيتين من الشعر العامى لقائد إنجليزى . ويأتى التفسير في صورته العربية على لسان متحدث سمع بالواقعة . كما يعدنا أحيانا - بالمعلومات عن طريق التأملات : « سبحانه الله .. هذا الرجل كما قيل في - لا يقرأ . ولا يكتب .. ومع ذلك يسره على من يحادثه - أحيانا - (بدور) منظوم يضعه كل ما يريد أن يقوله .. ويقول (أدواره) في جميع الأغراض بنفس القوة .. هل الموهبة وحدها لها هذه القوة ؟ .. هل هذا الرجل يعرف عن نفسه كل شيء ؟ .. ترى لو سمعته ناديه .. ماذا كانت تقول ؟ هى لن تفهم بعض كلماته لأنها بلهجتنا المحلية .. كما قد يخيل إليها أن في أوزانه الكثير من

« التكسير » .. لكن لو شجرت لها بعض الكلمات الغامضة .. وأفهمتها أنه يدغم بعض الحروف عند نطقها ففقدو موزونة .. أنا وأنتى أنها ستعجب به .. إنه يريد بهذه الفقرة أن ينبهنا - أولا - إلى أن الأشعار المتناثرة في الرواية مسبوكة سبكا متقنا ، وأن اللعب في قراءتنا لها بغير علم يأسر النظر السليم للهجة المحلية ، وليس العيب فيها . كما يوضح - ثانيا - أسباب تفسيره لبعض الأشعار والتقاليد والأعراف والتقاليد المحلية . ونلاحظ أن الشخصية المستحضرة هنا أجنبية أيضا . وكان الراوى يقوم - أحيانا - بهذا الدور : دور الغريب عن البيئة المحتاج إلى الإرشاد والتنوير . إذ إنه قد انتقل عنها إلى الإسكندرية منذ صباه . ولم يعد يزورها إلا في الأجازات الدراسية ثم الوظيفية ولايام معدودات (٢٠) .

وقد لجأ حجاج أدول إلى هذه الوسيلة في : « أدبىلا جدتى » . فلقد هاجر والد الراوى إلى الشمال ، وتزوج من سكندرية ، أو « جورباتية » كما تقول جدته . وهى - كما تقول - « نعت تحقير أو تهوين من كل ما هو غير نوبى » (٢١) . وعندما صار صبيبا اصططح والده لزيارة أهله في النوبة ، واعتاد أن يقضى فترة من أجازته بها . فكان بصاحبة إلى مترجم لشرح ما يستعصى عليه في هذه البيئة الجنوبية . وما أن اختلط بأهله حتى أصبح يفهم بعض الكلمات ، كما نستشف من هذا الحوار :

- ممد ، ذنب كا - كوىو .
فهت ، ممد ليس له ذنب . فوجئت بزئب تنظر إلى جدتها في لوم وتعبد قول عواضة بصوتها الرقيق :

-أيوه ، مهد ، ذنب كا -كؤم
قلت جدتي شفتها السفلى في
اشمزاز :

- م م م م . فارح . فارح
أى كلامكما فارح . ثم نظرت إلى
بعميتها تلك النظرة التي تثير معدتي
وصرخت في :
- أمك جوربائية ، خطفت أبوك من
ناسه (١٧)

وعندما انتقلت جدته إلى الشمال
لعلاج عينها ، أصبح هو المترجم لأمه
السكندرية . قالت جدته :

صباح الخير جربايتي جري
نظرت أمي إلى فقلت :
- جري معناها .. غبي .. أو عبيط ..
خائب تقريبا (١٨)

وقد استعان إدريس على بهذه
الوسيلة وهو يتحدث عن المدرس الغريب
عن البيئة : « مرة سألته عن معنى
(هانو أدول) فافهمه أنها تعنى الحمار
الكبير .. ضحك .. ثم غضب ... واقسم
أن يفصل فراش المدرسة أو يكسر
رأسه .. » (١٩) .

وقد تكون الشخصية الغريبة عن
البيئة هي القارئ نفسه ، الذي يقدم له
الكاتب نصا من بيئته . ويمتحن أدول
نموذجاً طيباً لهذه الطريقة في مفتتح
قصته القصيرة الطويلة : « زينب أو
يورتي » الذي يتهج فيها نهج المسامرة
كعادة الحكاية الشعبية وهو يقدم لنا
قصة من قصص السمور : « عندنا
نقسمهم ثلاث ، (الأدمير) أى ذرية
آدم ، نحن ونصفنا أشرار مثل قابيل
والنصف الآخر أخيار مثل هابيل . ثم
ساكنو النهر وقاعه ، وهم أيضا أخيار
وأشرار . الطيبون منهم تسميهم
(آمون ثؤ) ناس النهر والأشرار تطلق
عليهم (آمون دؤج) قبيحو النهر .

ونلفظ كلمة دؤج سريعة عنيفة لخلص
منها كأنها ويا . ولكن مهما كان شر
آمون دجر ، فهم لا يضرون إلا فرداً أو
اثنين من الأدمير كل بضعة سنين . سواء
بأخذهم في مياههم غرقا ، أو بإلقاء
عباءة الخيال عليهم فيصابون بالعطش .
وأحيانا يخطفون الصبي من النساء
ونادرا ما يخطفون فتاة جميلة ، وإن
خطفوها لا يبقونها أكثر من عدة أيام .
بمكس جانب الشر في النوع الثالث من
المكلفين ، وهم أهل التيار . أعوذ بالله
أعوذ بالاستقار . فهم أشرار أشرار ،
كفار كفار .. » (٢٠) . وقد لجأ إدريس
على إلى هذه الطريقة في مواطن نادرة
منها أسماء أطعمة البيئة ساعة
العسرة : « ومن سوء حظي أنه ولد في
عصر المجاعة . يتذكر متألماً طفولته
التعسة ، بات الليالي بمعدة خاوية حين
لم يجدوا حطباً للخبز ، أكل عصيدة
منفردة اسمها « أمبودايس » أو الماء
المالح قوامها الماء المالح والزيت والملح
والخبز الأسود . أكل ملحوة عفنة تعافها
الكلاب يسمونها (الطركين) أكل دقة
الملح و(الكشرنجيج) ... » (٢١) .

ويستوقفنا في نص أدول مصطلحي :
« آمون ثؤ » بمعنى ناس النهر ، أو أهل
النهر ، و« آمون دؤج » بمعنى أشرار
النهر . وتفهم أن « آمون » تعنى
« النهر » . وآمون هو الإله المعبود
المتجسد في الشمس . و« هابى » أو
« هابى » - كما وردت ببعض أعمال
حجاج أدول - هو النيل المعبود . ونعرف
من استعمال اللغة النوبية للفظه
« آمون » بمعنى « النهر » مدى تقديس
النيل وتعظيمه عند أهل النوبة أو « ناس
النوب » . وينبئنا هذا الاستعمال أيضا
إلى تناثر المفردات والتراكيب الفرعونية
على رقعة اللغة النوبية . و« توماس » هو

ظواهر لغوية

اسم قرية رواية : « الكثر » . وفي حوار دار بين الكاهن الفرعوني والشخصية المحورية نعرف معنى الاسم . يقول الكاهن : « اسمها أخذ من اسمي .. أنا الكاهن الذى سكن هذه الأرض ووضعت بذرة تعميرها ، أنا الكاهن النوبى الفرعوني الاسم . أنا تو - ماس . هل تعلم معنى اسمي ، اسم قريتك ؟ » . ويجيبه ساماسيب : « طبعاً .. تو معناها ابن . ماس معناها الطيب - اسم قريتنا ، الابن الطيب » (٢٢) لكن الكاتب لا يوفقنا على معنى « ساماسيب » . ويبدو أن لهذا الاسم معنى وأنه مكون من مقطعين أيضاً : « ساما » و « سيب » . وكان عبيط القرية يطلق عليه « ساما » مما اثار تساؤل ساماسيب ذات مرة . فاجابه العبيط الذى اتضح - فيما بعد - أنه حكيم من ناس النهر ، وليس عبيطاً من ناس القرية : « هنا اسمك ساما سيب . هناك اسمك ساما » (٢٣) وكان مقصد الحكيم - كما اتضح من تسلسل الأحداث - أنه يسمى ساماسيب في الأرض ، وساما في أعماق النهر الذى أصر ساماسيب على الغوص إليها بحثاً عن « الكثر » .

ومن الوسائل الفنية أن يفسر الكاتب المقصود باللفظ في موضع آخر ، شريطة أن يأتى التفسير بطريقة طبيعية لا افتعال فيها . أو أن نفهم المعنى من خلال التحاور . وقد لجأ أدول إلى هذه الوسيلة في الحوار الذى دار بين « فاطم زين الدين » وولدها « ساماسيب » . وإن كنا لم نفهم المعنى تحديداً فقد أحسنا به :

... لقد ضربتني بشقفة فصار فشقت جبهتي .

آى - نوبى - سبه .

هيت واقفة في فُرْع . انحنت عليه . مدت أصابعها إلى جبهته فتألم .

.....

... جذبتها من ضافئها وقبالتها على خدها .

- إيبو .. إيبو

ضربت فاطم على صدره غاضبة وهو يضحك ...

.....

- على فكرة عندما ساتزوجها سوف لا تكوني في هذا البيت .

- وئى وئى . ستطردنى من بيتي يا ولد (٢٤) .

والملاحظ أن العبارة الأخيرة تبدأ بأصوات لا تشكل جملة أو حتى مفردة ، وإنما تعبر عن حالة كالأصوات المستعملة في كل لغة للتعبير عن الانفعالات المختلفة . والكاتب مولى باستخدام أسماء الأصوات . وقد توسع في استخدامها بقصة : « زينب أويورتى » : واعتمد عليها اعتماداً أساسياً بقصة : « ليالى المسك العتيقة » . والقصة الأولى يرويها راويان . الأول هو الكاتب . والثانى - الذى يطلق من بطن الأول - هو الجد « هولا » أو المرحوم هولا الذى عاصر الأحداث صيباً . وعاش طوال مائة فيضان وعشرة . وفي التاسعة والتسعين لم يعد هناك ما يشغله سوى التمدد تحت شجرة دوم شبت معه . ويشيع في هذه القصة جو المسامرة العذب وما يتطلبه من مؤثرات صوتية يتفنن فيها الحكاؤون والحكاهات الأوائل ، وخاصة جداتنا وأمهاتنا .

في شهر « طوبة » عمت البلاد موجة برد رهيبية : « البرد صار قارصاً قارصاً . أصابنا برعشة مستديمة . حتى أن كلنا خاصة في أول وآخر النهار

وطوال الليل كانت أسناننا تصطك . كلنا كنا نكتك تلك تلك تلك . كلامنا يختلط بالتكتكة فلم نفهم حديث بعضنا إلا بعد أسابيع من الخبرة . جاول أحدهم أن يلقى تحية الصباح فتخرج كلماته هكذا ..

- تلك تلك ماس ، تلك تلك كاج ، تلك تلك رو ، (٢٥) .

وما أن انتهت موجة البرد حتى بدأت موجة الحر . ففى « برمودة » أصبحوا يسمعون صوت الماء وهو يولول من نار الشمس : « تش تش تش ش .. تش تش ش .. تش تش ش » . وعندما تقفز الشمس متخطية المجرى العريض للنهرين ليهبها فوقهم « ون ون » ويهش « وش وش » (٢٦) .

وأرادت زينب أو بورتى - مستعينة بكتاب جدهم الكبير الساهر الشرير « همرين » - ربط ذكر القرية . وبدأت بآبن ابن عمها - شيخ الخفر - الذى حلم أبوه بتقاليد العشيرة وتركها ولم يسترها بالزواج منه . وما أن دخل شيخ الخفر على أصغر زوجاته وأحدثهن حتى سخرت منه وحدته برقاعة . والليلة التى انتهت دخل على زوجه الوسطى وخرج وهى تزعم بعصبية واحتقار « إم م م » . وفي الليلة الثالثة اضطرد للدخول على أقدم زوجاته . وكان نذما وسماها المعجوز « ضحكت عليه بصوت عال ومسمت بكرامته كليم الفرقة بكلمات مثل لسع الكراييج السودانى . انقلب المسكين عنيماً . نخلته التى كانت سامقة دوما ، لا تهمد ولا تخمد وتبث العرب في زوجاته الثلاث ، وتجعلهن يصرخن ويديك ويديك في ألم عظيم ولذة أعظم ، أصبحت مثل الجلدة اللينة التى يضرب بها شيخ الكتاب التلاميذ الصغار » (٢٧) . لقد حانت

الفرصة للمهانة أن تهينه : « إبيد
يا ابن أبوك » (٧٨) . وإثناء روايته
يستعين « هولا » كثيرا بتقليد ضحكات
الخطيبان « كاكوكي » ، الذي استعانت به
زينب أو يورتى لربط ذكرى القرية . وهي
تأخذ صورة واحدة سواء أكانت مطجلة
جبهة أو ذات صدى خافت : « هوو ..
هوو .. هوو .. »

وما عليها : « زمان ، زمان ، جنوب
الجنبدل . كانت ليلالينا تنفث البخور
وتزفر المسك . ترتوي من كوثر النيل ،
تلعثم من شريط الخضرة . سماؤها
صفاء . هواؤها شفاء . تولد الأجيال
فيها يعد الأجيال .. سمر .. سمر .
فنقول : نحن سمر سمر ، لأن سمسنا في
وجوهنا » .

ويعود صوت الدفوف الساخن
للمسيطر على اللحظة ، ويدور مع قلبه :
« توم .. توم .. توم .. توم .. توم .. توم ..
توم .. توم .. توم .. توم .. » ويختلط بصوت
صراخ الزنجة : « ويبيك ... ويبيك ...
ويبيك » وتحمله الذكريات إلى أيام
الطفولة . ويصنرها بهذه الاصوات :
« هوىوى .. هوىوى .. هوىوى » التى
تمثل نداءات الأطفال لبعضهم البعض :

واعتمد حجاج حسن أدول على الأصوات اعتماداً أساسياً بقصة :
إلى المسك العتيقة (٢٠) حتى كدنا
نضع يائناً ما زلنا في قرية بدائية تمس
بالصوت الفطري أكثر من أحساسها
بالكلمة أو الجملة المصطلح عليها
عقلياً . والقصة تتفاضل بالفرحة والبهجة
رغم لحظات الترقب القلق . ويقدم
الكاتب بين يديه مقطوعة شاعرية
مفعمة بأحاسيس شتى من بينها
الحسرة على فقدان استمرارية الزمن
الطيب بضياء الأرض الطيبة

« فوزية هوى ، بنيامين هوى ،
صالحة هوى ، ابن زبيدة هوى » بنين
وبنات يعدون على رمال ناعمة لامعة .
« نحى ألوان الليل الساحر . من فوق
الجبل يمتد ملتقى زرق السماء ،
أجزاء منه صفائح فضة تكس شعاع
الشمس . تقترب منه هابطين ، يغمق
لونه إلى درجات من الرصاص
المتداخل - نجرى إلى يمينه في شريط
الخضرة . ينقلب إلى غرين بنى . تسبح
فيه عرايا . نجده شفافا نقيا . الله عليك
يا نيل ! يا بحر النيل ! » .

كل مقطع يصدره فناننا الجنوبي
الأصيل بالأصوات ، وينتهي
بالأصوات . وتأتى وشوشة شواشي
الذرة وأغصان الشجر وسعف النخيل
« المبارك » وشوشة موجات النيل :
« ش ش ش ش .. ش ش ش ..
ش ش ش ش .. ش ش ش ش ش ..
الفيضانات سريعة سعيده . تزغرد
النساء لسباطات اليلح المنير . وفى
العشيات المقمرة ، يكون وسط اترايه
صبيان مفتونون باخضرار شواربيهم .
تحت شجرتى الدوم يجلسون . يفتنون
مواويل (أسمر اللونا) يتغزلون فى
سماعة وجه الحبيبة السمراء . والبنات
يجلسن - عن قرب - تحت الجميزة
السامقة . عذارى مشوقات هائمات مع
دقات الدف الحاتى . كل منهن تظن أن
الموال لها .. لها وحدها .

وكما يحس فناننا بالأصوات
إحساسا طازجا فريدا ، فإنه يحس
بالكلمة نفس الإحساس .. بالكلمة على
استقلال .. وبالصرف كل حرف على
حدة . ويقدم لنا تجربة فريدة قوامها
الإحساس بالصرف فى المقطع الذى
يبداه بالسلاام ، وينتهي بالسلاام :
« يا سلااام .. يا سلااام ..

يا سلااام » . والوجد فى بحة صوت
المغنى الذى يبدأ كما يبدأ كل موال
جنوبى الجندل بالسلاام :
« يا سلااام . ينتش كل سامع . ولم
لا ؟ والسلام اسم من أسماء إلا هنا ؟
الحرارة المتسابة منا ونحن بعد كل
مقطع نردد : يا سلااام ، فى حرفة .
حرف الفداء يأخذ جذوعنا للأمام بميل
ناحيتم . السين من السلسيل . واللام
مشعبة من الألفاء الرطبة . الألف
الممدودة صاعدة موازية لصعود أيادينا
حتى الأصداغ بجوار العين المسدلة
الجبون ، تهتدل أكام جلاييننا مع
ارتقاء حرف المد المنغم وقد حمل معه
الكثير من سخونة الحشى فيخفف عنا .
ومع الميم القاطعة ، تهبط الأيادى
سرعا لتبين كم .. كم طرينا . ناسر
قلوبكن فتفيض ينابيع العطاء المكتون .
تهتز أجسادكن يمنة ويسرة . تصفغن
بالكفوف الخضبة بالحضاء مع إيقاع
نداء دفنا . تتجاوون معنا . ورغم
مساحة الرمال الفاصلة بين الدوم
والجميز . تكون جمعا واحدا سابجا فى
بحر الليل الجياش . نذوب . نتفرق
صبابة ، نتشوق إلى الحلال فى يوم عله
قريب الخال » .

وفى تحديده لأوصاف أهل النوبة
يعرفنا بالشاوشا . وهما حليتان من
خيوط الذهب المحب ، تعلق من جانبي
أعلى الرأس وتتراقص تبعا لحركته
متصادمة مع بعضها فتشوشو
« شاو ... شاو ... شاو ... » . وفى
« رقصة الكف » يصفق الناس بقوة
وحماس « التراك منغمة تطرقع فى
الساحة الرملية المنارة بشفق الكلويات
ولجين القمر تراك ... تراك تراك ...
تراك » . وترقص النساء رقصة
البطل ، والأخلاق الفضية فى الأقدام

ريننها صاف « كلين كلين ... كلين
كلين .. » . والزغاريد أغاريد نحاسية
تجبل : « للى للى للى للى للى » .
صوت برطعة الحمار : « درجد
درجد ... درجد درجد » . وحين احتوى
« المردم » فى راحتيه حتى مرزقتها
صالحة بأنبيائها وعندما سقط من فوق
أتانها ضحك : « ها ها لتتعلم الأدب
يا ابن زبيدة » . ويكون ختام المقطع :
« ها ها ها ها ... ها ها » . ويداية
الذى يليه : « كوم - بان - كاش ..
كوم - بان - كاش » فقد جاء الاطفال
يشاركونهم فرحة الميلاد على الصفائح
القديمة . ويدخل طفلان إلى الفناء ،
أصدهما يحمل بيديه زجاجة من
طرفيها ، والثانى يضرب عليها
بمعلقتين : « كين كلين لين .. كين كلين
لين .. كين كلين لين ... » .

وتتعدد الأصوات ، ثم تتزاحم
وتتجمع فى النهاية لتتقابل الاالحان فى
قطعة موسيقية ندية ، تلخص كل
ما حدث من خلال الصوت وحده فى
تركيز وتقطيع يسكب فى الأذن لحن
الختام : « زمان زمان .. وييك ..
وييك .. توم .. تك .. وااء وااء ..
ياسلااام ... » .

وكما تأثرت اللغة النوبية باللغات
الفرعونية ومنها القبطية ، فقد تأثرت -
بالضرورة - باللغة العربية والمعتقد
الإسلامى . فاسم فتاة قصة : « الرهيل
إلى ناس النهر » آفا آشرى ، ويعنى :
عائشة الجميلة . ونزعم أن الجمال فى
اللغة النوبية مشتق من العيش فى اللغة
العربية . والعيش هو الحياة . إذن ،
فالجمال النوبى هو الحياة . كما عبرت
اللغة النوبية عن الرب بالنور فى لفظه
العربى . فمعنى « وونور » بالنوبية هو

« يا رب » بالعربية . وقد اختتم الكاتب بهذا النداء وترجمته روايته : « شئ سامسبيب ساقية . جذعه مال للأمام ويدها للخلف صاح .. وهور .. يا رب .. قفز في الهامبول »^(٣١) وقد يكون لمعنى آخرى مغزى دينى أيضا باعتبار أن عائشة رضى الله عنها كانت أحب زوجات رسول الله إلى قلبه . وقد أوصانا أن نأخذ ديننا عن « هذه الحميراء » . وهو رأى يحتمل الجدل .

وكما أن لدينا لغة نوبية ، فإن لدينا أيضا لهجة نوبية تنطق بها العربية ، وتنتشر على رقعها المفردات النوبية ، وأهم ما يميزها .. على قدر علمنا .. إبدال بعض الحروف مثل نطق الحاء هاء ، والعين همزة . وهذا ما جعلنا نأخذ على إدريس على كتابة الكلمات النوبية دون مراعاة مقتضياتها ، فهو يقول - كما سبق أن ذكرنا - عديل وعديلة وليس أدبل وأدبلسا بمعنى محترم ومع السلامة . ومن مميزات اللهجة النوبية عكس ضمائر المذكر والمؤنث ، أى تأنيث المذكر وتذكير المؤنث . وقد فى : « أدبلا جدتى » .. « يونس .. نبال أبوه . كمان أخوها راضى ضربتك ؟ نبال أبوه هى كمان »^(٣٢) وتطور اللهجة النوبية يعيل إلى النطق العربى كما نفهم من العبارة التالية من قصة : « زينب أو بورتى » . يقول الجد هولا : وهكذا من الباب للمطابق لمتنه هو واه (هجيجه) أى خديجة كما تنطقونها الآن يتحاريفكم »^(٣٣) .

ظاهرات لغوية ..

ذكرنا - قصة قصيرة بعنوان : « الرحيل إلى ناس النهر » . ولكى نص بهذه المفردة إحساس أهلها أو ناسها بها ننقل فقرة من هذه القصة يتتبع فيها العزف على المفردة إلى حد ما : « جدتك أشأ أشرى كان قلبها شغوفاً بناس النهر : هويت الجلوس على الضفة . تشرد ناظرة فى الماء السلسال ودأما كنت اسمعها تتأجى ناس النهر . وعندما أهدرها من شفها بهم .. تبسم قائلة : كورتى .. أختى المحبة .. لا تخافى .. ناس النهر سلسلون .. كورتى .. لا تقشى سرى ياكورتى .. وللى الفجر ويعيد عن أعين ناس البلد تنزع أشأ ملايسها .. تنزلق فى الهامبول وتسبح برق ضاحكة ، يتهادى عودها الحلو مع الأمواج الحانية .. تميل إلى الشاطئ وتهمس فى أذنى .. رمال القاع طرية .. لينة .. لا يعكرها عود ذب ولا سعى عقرب ولا زحف طريشة عما .. كورتى .. يوم سيشفى لى غطاء النهر مثل ملامة بيضاء ينطوى على سرير المنجرب ويكشف عن باطنه وناسه الطيبين »^(٣٤) لكننا لم نعرف السبب فى استعمال « ناس » مع « ناس النهر » و « ناس النجع » مثلاً ، واستعمال « أهل » مع « أهل التيار »

الهوامش

- ١ - حجاج حسن أبيل ، الكثر ، نشر وكالة مصر للصحافة والأعلام ١٩٩٢ .
- ٢ - جمال محمد أحمد ، حكايات من النوبة ، ترجمة الدكتور عبد الحميد يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ص ١٣ .

وإذا انتقلنا إلى اللغة العربية ، فسوف نلاحظ أن لهذه البيئة مفرداتها الخاصة . وأحسب أنها انتقلت إليها من جنوب الصعيد . فهم يقولون : « ناس » لا « أهل » وللكاتب - كم سبق أن

٢ - إندريس على ، دنقلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ .
 ٤ - المرجع السابق ص ٤٤ .
 ٥ - المرجع السابق ص ٤٩ .
 ٦ - المرجع السابق ص ٦٠ .
 ٧ - المرجع السابق ص ٦٠ ، ٦١ .
 ٨ - المرجع السابق ص ٧٣ .
 ٩ - الكثير ، مرجع سابق ص ١٣ .
 ١٠ - حجاج حسن أدول ، ليالي المسك العتيقة ، نشر الحضارة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ .
 ١١ - المرجع السابق ص ٢٢ .
 ١٢ - ليلى العثمان ، الحب له صور ، دار الشروق ، ١٩٨٧ .

١٣ - ليلى العثمان ، فتحية تختار موتها ، دار الشروق ، ١٩٨٧ .
 ١٤ - عبد الوهاب الأسواني ، ملهى الأسوانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .
 ١٥ - راجع مقالنا : من القصر عند عبد الوهاب الأسواني ، أيداع ، ديسمبر ١٩٨٦ .
 ١٦ - ليالي المسك العتيقة ، مرجع سابق ص ٢٢ .
 ١٧ - المرجع السابق ص ٢٧ .
 ١٨ - المرجع السابق ص ٤٩ .
 ١٩ - دنقلة ، مرجع سابق ص ٤٩ .
 ٢٠ - ليالي المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٧٧ .
 ٢١ - دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٢٢ .
 ٢٢ - الكثير ، مرجع سابق ص ٩٩ .

٢٣ - المرجع السابق ص ٣٠ .
 ٢٤ - المرجع السابق ص ٣٧ .
 ٢٥ - ليالي المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٨٣ .
 ٢٦ - المرجع السابق ص ٧٥ .
 ٢٧ - المرجع السابق ص ٧٧ .
 ٢٨ - المرجع السابق ص ٧٨ .
 ٢٩ - دنقلة ، مرجع سابق ، ص ٢٩ .
 ٣٠ - ليالي المسك العتيقة ، مرجع سابق ، من ص ٥٨ إلى ص ٦٩ .
 ٣١ - الكثير ، مرجع سابق ص ١١٨ .
 ٣٢ - ليالي المسك العتيقة ، مرجع سابق ، ص ٣٩ .
 ٣٣ - المرجع السابق ص ٨٠ .
 ٣٤ - المرجع السابق ص ٧ .



قراءة تحاول أن تقدم عالم
إحدى أدبيات الستينيات التي
أخترت عالم الأدب والكتابة ،
وتبين مدى قيمة هذا العالم .

تأمل في الشخصية الأدبية

صافي ناز كاظم

ق • ضاع منها في الزحام ، عام ١٩٨٩ و « إدارة العواطف » ١٩٨٨ آخر ما صدر لزينب صادق ، من كتب وبما يأتيان رقم ١١ و ١٢ في قائمة مؤلفاتها الأخرى وكانت أولها رواية « يوم بعد يوم » التي صدرت عن دار الهلال عام ٦٩ ، ثم بعدها « حكايات عن الحب » وهي دراسة في تاريخ الحب ، و « عندما يقترب الحب » مجموعة قصصية ، « لا تسرق الأحلام » رواية صدرت عن روز اليوسف و « هذا التنوع من النساء » عن مكتبة غريب عام ١٩٨٢ ، و « أنقذني من أحلامي » عام ١٩٨٢ ، « أمنيات في ضوء القمر » ، « أنت شمس حياتي » وهي مجموعات قصص قصيرة ، ودراسة عن « الحب والزواج » .

نظرة عامة إلى أعمال زينب صادق مع معرفة حميمة بها ، زميلة وصديقة ، على طول مشوارها الأدبي ، منذ كانت طالبة جامعية تجرب قلمها مبتدئة في كتابة الشعر بأنواعه : العامي والفصيح وحتى الإنجليزى (١) إلى أن صارت كاتبة راسخة تجلس بنضج في زاويتها الأسبوعية بمجلة صباح الخير القاهرية . هذه المعرفة الطويلة

بزینب صادق تمنحنى الاحقية فى أن
اقول عنها بلا تردد : أنها أدبية
مخلصة لكتابتها ، تملك ديباً وصبراً
وتفساً طويلاً كرسها جميعها لخدمة
طموحها فى هذه الحياة ، هذا الطموح
الذى لم يهتز لحظة عن قصد واحد
هو : أن تكون كاتبة ناجحة تأخذ
مكانها فى حيز الإبداع الأدبى العربى
المعاصر ، فالكتابة عند زينب صادق
هى حياتها إذ أن الحياة عندها هى :
أن تعيش لتكتب ، وما عرفت - فى كل
من عرفت - أدبياً تمحورت كتابته حول
نفسه وتمحور هو حول كتابته كما حدث
ويحدث لزینب صادق .

ولعل هذا الإخلاص والحب الشديد
للكتابة هما نقطة إعجابى الرئيسية
بزینب صادق مع كونها نقطة اختلاف
جوهرى بين شخصيتها وشخصيتى .

لا أذكر أننى أحببت الكتابة أبداً
ولا أذكر أننى كتبت بمتعة ، فحظة
الكتابة عندى هى لحظة مرض أريد
الشفاء منه . أكتب دائماً وأنا كارهة
تحت إلحاح ضرورة أو شعور بالمسئولية
لا فكاك منه بعد أن أكون قد بذلت
قصارى جهدى للإفلات . محاولتى
دائماً ، الواعية واللواعية ، هى فى
كيفية الهرب من الورقة والقلم وتحویل
الطاقة إلى فعل يترجم ما كنت أود أن
أكتبه ، فى حين تكون محاولات زينب
صادق هى فى كيفية الإمساك بالورقة
والقلم فى كل الأحوال ولأطول مدة
ممكنة - إلى درجة أننى كنت أتصور أن
نحافتها بسبب كونها لا تأكل لأنها
تفضل أن تستمر وقت الأكل فى الكتابة
وأصطف لحظة الطعام ! - زينب صادق
فى محاولة دائمة لتحويل لحظات عمرها
كله إلى كتابة وكلمات مطبوعة ، وأنا فى
محاولة دائمة لتحويل الكتابة إلى



لحظات فعل أعيشها فى عمرى . هى
تحول حياتها إلى « لفظ » وأنا أحول
« اللفظ » إلى حياة ، ولذلك كانت
حصيلة جهدها مجموعة جيدة من
الكتابات أوصلتها إلى المطبعة وكانت
حصيلة جهدى مجموعة لا بأس بها من
المواقف أوصلتنى إلى السجن - عندما
كنت بالسجن كانوا يمنعون عنا الورقة
والقلم كاسلوب من أساليب التعذيب
والتكدير ، وكان معى مجموعة من
الكتابات منهن د . لطيفة الزيات ود .
نوال السعداوى وكُن يتأثرن ليل نهار
لحرمانهن من الورقة والقلم ويقدمن
الاحتجاجات إلى إدارة السجن بسبب
هذا التعذيب العنوى الرهيب ، على حد
قولهن ، وكان الضباط المنفذون
لتعليمات التكدير يبتسمون فى سعادة
لأن سهم التعذيب قد نفذ فى الكتابات
الأدبيةا لكتى كنت الوحيدة الهانئة
بهذا المنع وأبتسم قائلة : « بركة
يا سجن الذى جت منك ما جت منى ! -
كل ما صدر عنى من كتابات وكتب
جاءت كلها على الرغم منى حين لم يكن
بوسعى أن أفعلها أو أحيها أو أخطبها
فى الطريق العام !

الكتابة عندى : عجز عن الحياة
والحياة عند زينب صادق : عجز عن
الكتابة ! زينب صادق مؤلفة تحريرية
وأنا مؤلفة شفهية . هى صاحبة رأى :
متمردة ثائرة محتجة معارضة على
الورق ، وأنا مجسدة لرأى ومعتقدى فى
فعل على الأرض . هى أخذة الواقع إلى
الحلم وأنا ذاهبة بالحلم إلى الواقع .
هذا الاختلاف بينى وبين زينب صادق
يتشابه إلى حد كبير مع الاختلاف
الجوهرى بين المسرح والأدب : فالمسرح
هو تحويل اللفظ والفكرة إلى مجسد
فاعل يقف فى مواجهة جمهور حتى يأخذ

تأمل فى الشخصية الأدبية

النفس الساخن ويعطيه لخشبة المسرح والأدب هو تحويل المجسد الفاعل إلى لفظ وصفى مسجل على الورق . بهذا الاختلاف الجوهرى بين شخصية زينب صادق وشخصيتى سرنيا صديقتين فى هذه الحياة على مدى ٣٥ سنة منذ أن التقينا زميلتين طالبتين بكلية الآداب قسم الصحافة خريف ١٩٥٤ .

كانت زينب صادق من الشخصيات التى أحببت التعرف إليها منذ اليوم الأول فى حياتى الجامعية . كان لها سلوك متميز جعلنا نتصور فى البداية أنها أوروبية ، وعلى وجه التحديد فرنسية ، ولم يكن هذا الظن نابعا من كونها جميلة : شديدة البياض ، زرقاء العينين ، ذات شعر قصير أسود مرتب على طريقة « الأجارسون » أو من أنانقتها البسيطة النظيفة ، ولكن كان الظن نابعا كذلك من الإطار الذى كنا نراها فيه دائما وسط مجموعة من شباب القسم تعاملهم بثقة وبلا كلفة أو حرج كأنهم أخوتها أو صديقاتها ، وعندما عرفنا أن اسمها « زينب » قلنا لا بد أن أمها أوروبية ، حتى تبين لنا أنها مصرية مسلمة مائة بالمائة وأن ملامحها موروثة عن أجداد من أصل تركى حين كانت الأمة الإسلامية : أمة واحدة مدمجة تختلط أجناسها وتتراوج فى إطار العقيدة - الهوية : العقيدة الإسلامية الجامعة وكانت كلمة « أجنبى » لا تعنى سوى من هو غريب خارج العقيدة .

من البداية كانت معرفتى بزينب صادق على خط « الأدب » فقد كانت لها محاولات فى كتابة الشعر ولى محاولتى . وتبادلنا « المحاولات » نقروها ونبدى فيها النقد والرأى حتى

تبلورت المحاولات عند زينب إلى شكل القصة القصيرة ، ثم كانت المفاجأة عندما قدمت لى روايتها الطويلة « شهور صيف » صيف ١٩٦٠ اقروها ، قبل سفرى إلى أمريكا لاستكمال دراستى العليا ، حيث لم يكن من الممكن لى قراءة تلك الرواية مسلسلنة منشورة بمجلة صباح الخير .

كان محور الرواية فتاة ذكية ، طيبة ، نقية تتصرف وفق ما تمت تسميته « حريات المرأة المصرية » ، وكانت الرواية ترمى إلى تصوير الهوية بين « الصديق » عند هذه الفتاة « العصرية » وبين « الزيف » فى سلوكيات الرجال الذين يدعون « العصرية » ويمتسون « العقلية المتطورة » للرجل الشرقى الحديث الذى يشجع « نظريا » الممارسات « العصرية » للمرأة المتحررة لكنه يفسدها واقعياً بالازدواجية فى الموقف والأخلاقيات فى التعامل التافه المتسبب وغير المتكتم بالإضافة إلى: سوء النية .

كانت الرواية تبرز بشكل صارخ واحتجاج عنيف خيبة الأمل القوية لدى الفتاة المصرية الحديثة ، التى كانت أصيرة الإلحاح التعريبي وتحاول تحقيق المعادلة الصعبة فى الجمع بين « النقاء » و« حريات الفتاة العصرية » التى طرحت أمامها من منطلقات نموذج المرأة الأوروبية ، والأمريكية . فلم تجد عند احتكاكها بمجتمع الرجل « العصري » سوى « الفساد » و« الكذب » وصور مشوهة للقيم الجمالية وعلى رأسها : « الحب » . وكان الحل الذى طرحته زينب صادق فى روايتها ، فى مواجهة مخادعات الرجل « العصري » والتجربة

« العصرية » ، كان الحل هو : الإصرار على عدم التنازل عن « النقاء » وعن « الحرية » معا ، ولو كان المصير هو معاناة « الوحدة » المتواصلة ! فلا عودة إلى زواج تقليدى ولا استسلام إلى علاقة غير ملتزمة بالشرعية !

جاءت رواية زينب « يوم بعد يوم » ، وبقية مجموعاتها القصصية المختلفة بعد ذلك ، طرقا متنوعاً على موضوع واحد هو ذلك الموضوع الأول الذى شغلت له قلمها بهمة منذ روايتها الأولى تلك « شهر صيف » : فنحنأ مستمراً دوماً لعالم الرجل « العصري » المزعوم .

« جلسنا حول منضدة كبيرة . الأضواء خافتة . الانغام حائلة . دارت عيني بين الأيدي لا شيء فى أصابعهم يدل على ارتباط ... مجرد أصدقاء . قال مصطفى : الفرقة الموسيقية ممتازة ، وتحدثنا عن الفرق الموسيقية التى ظهرت فى السنوات الأخيرة قمنا لنزقص : كل واحد مع صاحبه . قلت لمصطفى : ... كنت عايز تقول حاجة ؟

لا . لا داعى لسؤاله لماذا أراد أن يقابلنى هذا المساء . سؤال سخيف غلبانيته وأضحة أمامى . كل صديق معه صاحبه فسألنى أن أكون معه : لا شيء إلا لنكمل المجموعة . لأكمل المجموعة . لا يوجد شيء مهم يريد أن يقوله لى

– يوم بعد يوم ، روايات الهلال ، إبريل ١٩٦٩ ، ص ١٠٦ . هذا العالم الذى تحتج عليه زينب صادق : عالم مزيف ، مزور ، سطحي ، حريص على استحضار الشكل الخارجى للعصرية

المقولة نقلا حرفياً – كاريكاتوريا معظم الأحيان – عن النموذج الأوروبى والأمريكى ، ولا يذهب إلى أبعد من الالتزام بهذا الشكل الأجوف للمتعة والبهجة « العصرية » فيظل القلب معتما ، حزيناً ، وتبقى النفس مكسوة ، أسيرة ، والبهجة فى كل الأحوال طلاء برافا يخفى تحته كابتة شرهة تاكل العمر : يوماً بعد يوم !

« الشخصية » التى تكتب عنها زينب غالباً شخصية بلا اسم ، وإن كان لها اسم فنحن ننسبها سريعاً ولا يتبقى إلا انطباع الشخصية على الذهن . هذه الشخصية التى غالباً ما تكون أهم ركيزة فى القصة الطويلة والقصيرة . « الأنا » الخاصة بالمؤلفة متواجدة دائماً فى العمل ، وإن لم تكن هى دائماً الشخصية الرئيسية فهى المراقبة الرئيسية لشخصيات القصة والمناخزة بقوة إلى طرف ضد آخر ، وهى إذا انحازت إلى الشخصية النسائية فلا بد أن تكون هذه الشخصية شبيهة بزينب أو تكون من النماذج التى كانت زينب تحب أن تكونها . وإذا انحازت إلى الشخصية الرجالية فى القصة فلا بد أن يكون هذا الرجل من الراقضين لـ « هذا النوع من النساء » اللاتى تكرم زينب ! فالتساء ينقسم عندها إلى قسمين رئيسيين : الثقافة والتأفة ، الهادئة والصارخة ، الشاعرة الثقافة والبديهة المادية ! واحد وسألتها فى إبراز قرائنها للتدليل على ثقافتها ومخادعة الرجل « العصري » لتجاذبه إلى ذلك القسم التأفة ، الصارخ ، البدين ، المادى ، الحسى من النساء . هذا الرجل الذى قد يعطى حبه وعقله إلى القسم

« الزينبى » لكنه يعطى حلقة زواجه دائماً للقسم الثانى خوفاً من الضدى الفكرى والأخلاقي والإنسانى الذى يبرز بقوة فى مواجهة النموذج « العصري » الذى تطرحه زينب للمرأة التى ترضاهما .



تبنى زينب صادق قصصها ، القصيرة جداً والقصيرة والطويلة ، بأسلوب معض فى البساطة والوضوح ، تتابع فيه الجمل بهوده ، بعيداً عن العصبية والعنف والتصلب الذى كان سمة غالباً للكاتبات العربيات اللاتى يرنن فى دمشق وبيروت فى الستينيات والسبعينيات ، تحت البساطة والهدوء يتمدد عند زينب « حزن متربس » يفرس نفسه كسجاد من العائط للحائط على أرضية العمل ، فوق هذا السجاد – الحزن – تتحرك زينب وتنتقل بقلها : ضاحكة أو باكئة ، مشرقة أو مكثفة أفقها بالضباب .

هذا « الحزن » المتمد أرضية لأعمال زينب صادق هو ، بلا شك ، الإدراك ، الذى لم يمكنها الفرار منه ، أن الحريات « العصرية » التى طرحت أمام المرأة المسلمة كطوق نجاة مزعوم لها : لم تكن سوى « سراب » مزوق ، مضاع لم يحقق لها الانتشال المأمول من بحر المظالم التى دفنت فيها خلال عصور مستبدة سرت من المرأة المسلمة حقوقها الإنسانية الشرعية التى منحها إياها الشريعة الإسلامية والتقدم الإسلامى ، ولا يبقى أمامنا سوى أن نفهم أن هذه الحقوق لن تعود إلا بطوق نجاة يصوغه الإسلام كذلك ■

تقدير يرى أن الفن في
مصر ارتبط دائماً بالتعبير
عن الناس وسلوكهم
وعاداتهم، أي أنه كان دوماً
ياخذ من الواقع الحياتي الأمر
الذي يجعله غنياً في
إنسانيته .

ف لعل أفضل ما قدمته مصر
على طول تاريخها ، منذ فجر
الحضارة وحتى الآن ، هو «الفن» بكل
صوره وأشكاله ، رسمياً كان أو
شعبياً مؤطراً بقواعد وقوانين أو نابهاً
من فطرة بسيطة صادقة . شاهد
دائماً مع ازدهار الحضارة ولعانها ،
أو خبوها وانطفائها - بلا زيف -
على ما جرى وما كان مؤرخاً له
ومستشرقاً لما سيأتي بعده ،
ومتواصلاً معه بلا انقطاع .

وارتبط الفن دائماً في مصر
بالتعبير عن الناس في حياتهم
وسلوكلهم وعاداتهم ، كما ارتبط أيضاً
وبشكل متضافر بالعقيدة والدين .

أي أنه كان يبقى أخذاً من الواقع
الحياتي ، ومن العقيدة الدينية ما
جعله إنسانياً شديداً الفني .

فحين كان للمصريين القدماء
الفراغة فن خاضع لمقاييس صارمة
مرتبطة بالعقيدة الدينية ، كان أيضاً
لهم نفس الفن مرتبطاً بالمصفاة
الاجتماعية ، معبراً عنها ومؤرخاً لها
وفق نفس القواعد والأصول وحين
جاءت الهلينية إلى مصر بعد ذلك
وحدث ما يشبه التزاوج بين الأسلوب
المصري القديم والإغريقي ، حظيت

الواقع الشعبي في الفن المصري فاروق بسيوني

فنان مصور وأستاذ بكلية الفنون الجميلة

حياة العامة بالجانب الأكبر من الأعمال الفنية التي تعبر عنها.

ومع دخول المسيحية ، أصبح الفن القبطي فناً شعبياً بالدرجة الأولى يعبر عن الفكر الديني وعن الحياة الواقعية بنفس الدرجة والقيمة معاً .

ومع مجئ الإسلام ، ورغم كراهية التصوير فيه ، وتحول الفن إلى نتاجات تطبيقية ، برع في إبداعها فنانون متفردو الحس والرؤية إلا أن فنون تصوير المخطوطات فيه ظلت مرتبطة بالحياة الاجتماعية للناس في كثير من نتاجاتها ، تصور عاداتهم وسلوكهم وخيالهم أيضاً ، وينقطع الوصل مع مجئ العثمانيين ، حين سطا السلطان سليم الأول على فناني مصر وصناعها المهرة وأرسلهم إلى القسطنطينية .

ولكن عوضت رسومات الفنان الشعبي بعضاً من هذا الإنقطاع برسوماته على واجهات البيوت في المناسبات المختلفة ، وممارساته لفنه الشعبي في تزيين عروسة المولد وصناديق العروسة ورسوم الوشم وغيرها ، وقد بدت فيها جميعاً جذور ممتدة في حضارات عظيمة متعاقبة ، ورغم فطريتها وبساطة الأداء فيها .

وخلال القرن التاسع عشر الميلادي ، توافد إلى مصر عديد من الفنانين الأجانب ، بدءاً من فناني الحملة الفرنسية الذين سجلوا وصف مصر وحتى المستشرقين في نهايات القرن ، ظلوا يرسمون مظاهرها بروح وحس ونظرات غير مصرية ، وللمرة الأولى في تاريخها يصبح ما ينتج فيها من فنون لا ينتمي إليها .



من أعمال يوسف كامل

الصورة الشخصية والمنظر بحس تأثيري تارة أو تعبيرى تارة أخرى .

بينما انضوى تحت لواء الاتجاه الثاني مجموعة المغامرين والتجريديين الذين تجاوزوا حدود تصوير الواقع المرئي ، وتواصلوا في إخلاص مع مستحدثات الشكل في العالم ، وهؤلاء انقسموا بالتالى إلى مجموعتين الأولى ارتبط نتاجها بصياغات شكلية خالصة أخذة عن الغرب مفهم الحداثة ، بينما حاولت المجموعة الثانية إضفاء قدر من الشرعية على نتاجها بالاستفادة من معطيات التراث الفرعوني والإسلامي والقبطي .

ولكن .. ومع بدايات هذا القرن ، حين أنشئت مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ ، بدأ ظهور جيل جديد من الفنانين المصريين ، الذين وأصلوا بجسارة - رغم اللشقة - ما انقطع من استمرار لرحلة الفن المصري محققين بعد ذلك قدراً كبيراً من التفرد والتميز بل وارتفاع القيمة بين الفنون المصرية عامة .

والواقع أن الحركة الفنية التشكيلية الحديثة بمصر ، قد سارت في اتجاهات ثلاثة متوازية .

ضم الاتجاه الأول مجموعة الأكاديميين ومصوري الطبيعة الذين أخلصوا على طول تاريخهم لتصوير



الواقع سلوكاً للناس في حياتهم أو رموزاً لمعتقداتهم ، فالواقع الشعبي يعنى الحياة الشعبية بكل صورها كالاحتفالات بالموالد والأفراح ، أو ممارسات طقوس الزار وعمل الأحجية ، أو تصاوير البسطاء على الجدران أو رسومات الوشم أو حكايات البطولة وقصص المغامرات كأبي زيد الهلالي وعنترة ، أو حتى للعبات الشعبية كالتحطيب ورقص الخيل وغيرها ، فكلها روايد ورموز

وحامد ندا وعبد الهادي الجزار وسيد عيد الرسول وممدوح عمار وجاذبية سرى وجمال محمود وعفت ناجي وسعد كامل ومحمد حسنين على ورفعت أحمد وجورج البهجوري وعمر التجدي وذكريا الزيني وحلمى التونى وفرغلى عبد الحفيظ وصبرى منصور ومصطفى الرزاز وعلى دسوقي ، وجميعهم قد استقى عناصره الأولية وموجيات رموزه المتعددة من الواقع الشعبى المصرى سواء كان هذا

أما الاتجاه الثالث ، فهو ذلك الذى ضم مجموعة الفنانين الذين أتجهوا إلى البحث فى الواقع الشعبى المصرى ، محاولين من خلال استلهمهم سلامته خلق نوع من التوازن المتوازى بين الأصالة المحلية ، والمعاصرة العالمية بسبيل إيجاد صياغة ملائمة مصرية الطابع والروح معاً ومن أبرز هؤلاء يعد كل من يوسف كامل وراغب عياد ومحمود سعيد ومحمود ناجي وحامد عبد الله



التي بدأ الفن في مصر ينتقل عندها بين الرؤية من الخارج للملامح المصرية والرؤية الواقعية من الداخل للمصرية ذاتها بملامحها الحقيقية ، وهذا " الدور " هو ما يضيف أهمية خاصة على نتاج جيل المصورين الأول بمصر الحديثة بل هو أبرز ما في عطائه لأنه قد مهد الأرض لما جاء بعد ذلك وامتد وتشعب وحسب بالتأكيد هذا الدور كي يظل علامة هامة .. في حدودها .. داخل حركة الفن الحديث بمصر .

فقد اتجه في جانب كبير من أعماله إلى تصوير عديد من اللوحات لحواري القاهرة وأزقتها بأبنيتها وسكانها في حياتهم العادية ، وكثير من أسواقها الشعبية بملامحها المميزة . بأسلوب بدا فيه وقد تخلص من الرؤية من الخارج للأشكال والعناصر المصرية التي سادت قبله بحس تزييني خال من التعبير الحقيقي ، متجهاً نحو ما بدا سبراً لأغوار الروح والواقع المصري المميز .

أي أنه بدا كحلقة الوصل الأولى

أمدت التجربة بحس وروح مصرية حتى وإن جنح البعض أو أسهب في التحوير .

● يوسف كامل

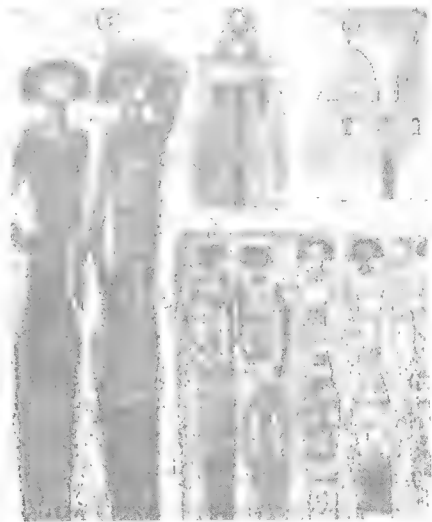
وقد كان الفنان يوسف كامل من أوائل فنانينا الذين اتجهوا إلى تصوير جانب من ملامح الحياة الشعبية في مصر ، فبرغم بداياته المتأثرة برؤية أساتذته الأجانب ذات الملامح التأثيرية الغربية . وبرغم اهتمامه بتصوير المنظر الطبيعي ،



من أعمال حامد ندا



من أعمال مملوح



من أعمال سيد عبد الرسول

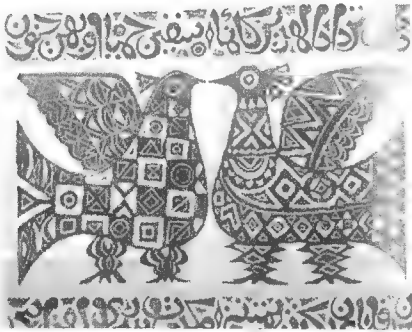
المعروفة وعظامها النافرة من ناحية ، ومقومات التشكيل من حيث الإيقاع والصركة وتوافق الشكل واللون ، وخشونة الأداء التقني ومطابقته لذلك المعنى التعبيري من ناحية أخرى . أى أنه وللمرة الأولى داخل حركة التصوير المصرية الحديثة ، يقوم بالبحث فى علاقة " الشكل الواقعى بالمضمون التعبيرى " .

باحثاً عن مقومات التعبير المصرى الخالص ، بعيداً عن " فانتازيا " الزخرف التزيينى الذى كانت تطلبه طبقة الصالونات الأرستقراطية آنذاك وهنا تكمن " القيمة " فى تجربته الهامة ، عند تلك النقطة بالتحديد لأنها كانت المنطلق بعد ذلك لما جاء من رؤى مختلفة للواقع الشعبى المصرى على أيدى فنانينا الحديثين .

من أعمال سعد كامل

وإذا كان يوسف كامل هو حلقة الوصل الأولى فسأل الفنان " راغب عياد " بنتاجه الفنى هو نقطة الارتكاز الرئيسية الأولى التى بدأ من عندها ما نستطيع أن نسميه الشخصية المصرية فى الفن ، حيث ضرب بتعاليم الأكاديمية الصارمة والتأثيرية ذات الحس الفانتازى عرض الحائط وبدأ مع بداية الثلاثينيات فى البحث داخل الواقع الشعبى المصرى الحقيقى عن عناصره وموجباته ورموزه ، محققاً ما قدمه تعبيرية ساخرة . غير مسبوقة فى حركة الفن المصرية الحديثة ، أثرت بما نهبت إليه فى نتاج كثيرين جاؤا بعد ذلك من فنانينا . فقد راح يصور - وللمرة الأولى بمصر بشكل خال من الفانتازيا التزيينية شخوصاً مصرية وفى جو مصرى ، أى راح فى الأخذ مباشرة من داخل الكيان الاجتماعى الحقيقى للأغلبية الشعبىة المصرية ، مفردات فنه ، ثم أخذ ينظم تلك المفردات داخل تراكيب ، حملت بصوار التسلخ من الوصف الخارجى للمظهر الزخرفى للأشياء قيمة تعبيرية مصرية " حريفة " المذاق، حادة بدرجة تصل إلى حد السخرية المريرة . حيث تحولت اللوحة لديه إلى موضوع تعبيرى ، لا يهم فيه تصوير شخصية بعينها أو شكل بعينه ، قدر ما بهم خلق حوار متسق ومضبوط بين المعنى التعبيرى المنعكس عن جموع شخوصه الشعبىة داخل الأسواق والموائد والمقول ، بوجوهها المصوصة وأجسادها

ويعد الفنان " محمود سعيد " داخل مسار حركة الفن الحديثة بمصر " متفرداً " متميزاً برؤية مصرية خاصة ، جمع فيها بين الوعى بالجديد المستحدث فى العالم من تطورات فنية ، والوعى بالشخصية المصرية وبالواقع الشعبى المصرى ، الذى لم يصوره كما هو ، وإنما بدا كما لو كان يمرره على معمل داخلى خاص ، تتحول وفقه أشكال بنت البلد ويأخذ العرقسوس وحاملات جرار الماء والصيادين والمصلين والذاكرين والدرابوش محكمة التكوين متدفقة بضوية لونية ساخنة ، ذات نكهة وحس مصرى شعبى ، ليس تسجيلىاً تقريرياً للواقع المألوف ، وإنما هو تعبير ذاتى عن رؤى ذات سحر خاص ، مواز لذلك الواقع الشعبى المصرى دون تقييد حرفى بملامحه .



فى الفرق الفغانفة الشعبفة؁ وغبرفها من المظاهر الشعبفة المصرة؁ أن فبلور رؤفة فعبفرفة مصرة الطابع والروافد معاً؁ لا فعود أهمفئها إلى ففرد فى الأداء أو براعة ففففة فدر ما فعود إلى ما فبهف إلىف من أهمفة البفء فى الواقع الشعبف المصرف ففنهل أساسف للفن الففء .

● فامف عبف الله

فمفزف أعمالف الفنآن فامف عبف الله الأولى بفس وأسلوب فاص فمع ففف بفن الروح الشعبفة المصرة؁ وفعبفرفة الفوشفن المعفمفة على عفف فركة الفف الفافم المففط بالأشكال والمفرك فى ففوفة فولها؁ فاصراً لفسافف من اللون الساخن؁ فؤكد بسفوفئها فلك الفركة المفففة فى فصولاف الفطوط المففطة بالأشكال من الفلفة والسملك للفلول والرفافة؁ ومن الففة والوضوح إلى الفرفافف الوافف .

ففى الوقت الذى فاعبف ففف ففالفاف العفف من فنائف الففل الفائف بمصر أشكال الفن الفرففة المسفءفة؁ ففء أن فامف عبف الله فف فافف إلى فافل مصرة؁ ففسفلفم سلوك الفلاففن والعمالف والفافة البسفاء الشعبففن فى ففائفهم الفوففة وأعمالهم؁ فاصناً " فولففة فعبفرفة " ففر مرففطة بالفواقفة الأكافففة؁ وفون فطرف ففوفرف مسفغرب وإنما ففا ففن ففءف مصالفة بفن فعبفرفة راغب ففاف المصرة الفف فاف فف أرسف فواففها وفشوفنة الفس وسفوفئف لفف " الفوشفن " فافناً بفلك فافاً ففففاً نما وفشعب على أفف ففف فف فاف ففم؁ وهو



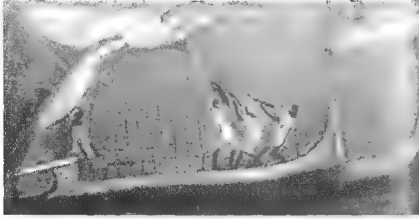
من أعمال عمر للنفرف

● فمفم فلفف

إذا فاف راغب ففاف ففء أثار الففام بالفعبفر من مصرة " الأرض والناس " فائراً بفلك على فوالب الأكافففة الفزفففة أو بفافا الفافرفة الفف وففءف من الفارف وسافف مع ففاة القرن؁ وفعلمها على أفف أسافئف .

ومفمف سعفف فف ففح الطرفق أمام صهر الروح والفس المصرة فافل رؤف؁ فوافف فففها الووف

بالاستفءاف ومواففة العصر مع الووف بمصرة الفس والمذاق فافن الفنآن " فمفم فلفف " فشكل الضلع الفالف الفام فى فلك المفل فف ففل الرواف الذى ففب لأمفة الأفء من الواقع الشعبف المصرة وفافز مسففاف ففون الفرب الفافرفة الساففة آنذاك؁ لففق فف مصرة فففف ففء اسفطاع بففافف الذى صور فف اففالفات المفل ولأعبف النقرزان ومشاففى الفففران فى الأعراس الشعبفة؁ وفافف فى المزامر



من أعمال رفعت أحمد



من أعمال زكريا الزيني

مزاجية الفطرة التلقائية بالتعبير المنظم بسبيل خلق " قيمة " مصرية بسيطة التركيب عميقة التعبير .

● حامد ندا

ويعد الفنان " حامد ندا " من أهم فنانينا الحديثين ، الذين استطاعوا تحقيق قدر كبير من التوازن بين الاستقاء من الواقع الشعبي المصري بكل صوره والمواكبة للمستحدث فى العالم من أساليب وتقنيات فى الشكل وفى بناء العمل الفنى .

فهو منذ البداية قد أثر البحث فى التراث الشعبى المصرى ، مستلهما سلوك العامة فى احتفالاتهم الطقوسية الخيالية ، ورموز السحر الشعبى ، مصوراً العديد من الأعمال التى جمع فيها بين السيريالية والرمزية والتعبيرية فى توليفة ذات حس وروح ومذاق مصرى .

وإغراقاً فى المصرية ، لم يكتف بتصوير الواقع ورموز الأسطورة الشعبى ، وإنما بدأ ممتداً لجذور فى تراث المصريين القدماء صانعاً من خلال هضم معطيات الأسلاف ، وفهم معطيات الواقع ، وكأنما يصوغ مصر " المعنى والرمز فى تراكييب وبناءات شديدة الحداثة ، متفردة فى تاريخ الفن غير مسبوقه تماماً ، حيث أن الروافد وأصداء الأصول لديه ، تذوب فى خصوصية الرؤية والتناول ، والتقنيات شديدة البراعة والتفرد معاً .

● عبد الهادى الجزار

وقد غاص الفنان " عبد الهادى الجزار " حتى النخاع فى الواقع الشعبى المصرى من ذلك الجانب المرتبط بطقوس السحر والشعوذة والاعتقاد فى قوى خفية جانبية قادرة مسيطرة ، لا ليصورها فحسب أو يستلهم منها عناصره وإنما ليقوم بما يشبه الفضح لكثير من السلبيات بتعريتها ، لذا فإن ما قدمه من

تصاویر للمشعوذين والسحرة وكتابات الأهرجة وممارسى الزار يتعدى القيمة الفنية ليصبح دوراً هاماً شديداً التأثير .

والواقع أن نتاج ندا والجزار ، يكتسب أهمية خاصة فى مسار حركة التشكيل الحديثة بمصر ، كنقطة الارتكاز الثانية التى تحول عندها الفن نحو المصرية الخالصة ، بينما ذابت مؤثرات الحداثة فى الغرب ،



● سيد عبد الرسول

فهو لم يستلهم الطقوس السحرية العقائدية ، وكذلك لم يسجل مظاهر الحياة بواقعية ، وإنما هضم الإيقاع الزخرفى الشعبى المصرى ، وغنى تعدد اللون وزهائه ، ثم راح بعد امتلاك أنواته يؤلف تراكيبه التى بدت كالمزاجية بين معطيات الشكل المصرى القديم ، والمزاج الشغفى المصرى بألوانه المتعددة الزاهية وزخارفه التى توشى السطح كله بغنى حيوى ، مزاجية جعلت نتاجه كالتوثيق الجيد بين المصرية المتأصلة، والمعاصرة الآخذة بالاستحدث فى الصياغة وأساليب التناول البنائى .

ويعد " سيد عبد الرسول " واحداً من أهم مصورى الجيل الثانى بما أضافه من توافق متسق بين حداثة الرؤية ، وأصالة للمصرية ، فقد بدأ كاستداد " تعميقى " لذلك الاتجاه الذى بدأه كل من " راغب عياد " و " محمد ناجى " قبل ذلك متخطياً حاجز المباشرة ، نحو تأليف تراكيب جديدة خاصة جمع فيها بين الواقعية التعبيرية والزخرفية الشعبية مازجاً هذا بذاك فى توحد حميم ، أضفى على تصاويره غنى مصرى خاصاً وتفرداً داخل حركة التصوير المصرية الحديثة .

متحولة إلى خبرات فى البناء والتركيب ، وظلت العناصر والموضوعات والتعبير بل والروح مصرية خالصة ، تعلن عن تبلور الرؤية ونضوج النتاج ورسوخه ، بعد أن عملت أعمال كل من راغب عياد ومحمود سعيد وناجى كنقطة الارتكاز الأولى المنبئة للمصرية . وإذا كان الجسار قد تحول مع مطالع الستينيات نحو اللعب الفانتازى بالأشكال التجريدية فى " فضائياته " فإن تجريته مع العناصر والرموز والأساطير الشعبية المصرية ستظل هى أهم ما قدمه وأنضح وأكثر تأثيراً وحضوراً .



من أعمال حلمى التونى

● جلاية سرى

وقد اهتمت أيضاً الفنانة " جاذبية سرى " باستلهام الواقع الشعبى المصرى فى كثير من أعمالها الفنية العديدة ، منذ أن بدأت رحلتها الفنية مع مطالع الخمسينيات .

فقد تميزت أعمالها الأولى المبكرة بموضوعاتها التى صورت فيها نساء شعبيات مصريات فى حياتهن العادية بأسلوب جمعت فيه بين واقعية

الموضوع وتعبيرية الشكل ، وثرأ اللون الزاهى ، وديناميكية الإيقاع الزخرفى الذى تصدته عديد التفاصيل الدقيقة التى تغطى السطح كله .

ومن التبسيط والتسطيح الزخرفى انتقلت بعد ذلك لتصوير ملامح من ألعاب الصبية الشعبين ، كالمراجيح والحلة وغيرهما بأسلوب بدا أكثر تعبيرية حيث تخفت عجيبة اللون ووضحت اللمساة الخشنة ، واعتنى السطح باداء بدا كالمزاوجة بين ثراء

الفطرة وغنى الوعى البنائى الهندسى، وتحول الموضوع إلى وسيط مصرى الحس والروح ، متجاوزاً التسجيل المباشر نحو التعبير البليغ الأقرب إلى المزاوجة بين التجريد البنائى والتشخيص التعبيرى، فى توليفة جديدة غنية .

● تحية حلم

أما الننتاج الفنى لدى الفنانة "تحية حلم" فقد تميز بحس مصرى فطرى

غنى امتلات فيه السطوح بلمسات عديدة بدت كالجعم بين طرافة المصادفة وإرادة التأليف والصياغة للأشكال جمعاً حميماً ذابت فيه الفطرية فى القصد ، وبات القصد كما لو كان فطرة خالصة .

ولعل موضوعاتها الشعبية المصرية البسيطة ، وثقائيتها شخوصها فى سلوكياتهم المتعددة فى الواقع قد أكسبت نتائجها غنى ، جعل الحس الفطرى يبدو إثراء للشكل وللرؤية وليس قيداً عليها بل ربما زاد من الإحساس بالتواصل مع الحس الشعبى المصرى ، لاقتراب ملامح النتاج من كثير من تصاوير الشعبين البسيطة الثقائيتين .

● جمال محمود

وجمع الفنان " جمال محمود " فى أعماله بين الحس التعبيرى الفطرى واستلهاماته لتراث التصوير القبطى الشعبى ، صائفاً من خلال التوفيق بين كليهما رؤية غنية فى مجموعها ، ذات روح ومذاق مصريين أكدتها موضوعاته المستلهمة من الواقع الشعبى بعناصره الكثيرة المتنوعة كعروسة المولد وحكايات أبو زيد الهلالي وعنترة ، كما بدا الأداء القريب من رسوم الشعبين الثقائيتين مؤكداً لذلك الحس الفطرى لديه .

● عفت ناجى

وانبذت التجريبية الفنية لدى الفنانة " عفت ناجى " على استلهامات رسوم الوشم وأشكال

التعاويز والأحجبة الشعبية المصرية المليئة بالرسوم والكتابات السحرية مصورة منها لوحات ذات حس أقرب إلى الثقائيتين الفطرية ، بحيث بدا القصد وكأنما انتفى وتحول بناء اللوحة إلى تفاصيل عديدة متداخلة ومتقاطعة ومتراكبة ، وملونة بكثير من الألوان المتباينة ومشحونة فى نفس الوقت برموز كالكتابات السحرية ، مما أضفى عليها هيئات أقرب إلى التعائم أو التعاويز الشعبية الطرية .

● سعد كامل

بينما استمد الفنان " سعد كامل " عناصر تجريبته الفنية من النتاج الفنى الشعبى المصرى وبخاصة رسوم الوشم ، وتصاوير الفنانين الشعبين لقصص البطولة والأساطير والسير الشعبية كسيرة عنترة بن شداد وسيف بن ذى يزن وأبو زيد الهلالي ، وقد استطاع أن يصيغ لنفسه أسلوباً خاصاً جمع فيه بين التسطيح الزخرفى واللون الزاهى وبساطة التركيب الهندسى بحيث بدت الأعمال ذات غنى فانتزى خاص ، شديداً الارتباط بالحس المصرى الشعبى ، نقى بملامحه الفطرية البسيطة ، مثير بامتلاء السطح فيه بالتفاصيل الزخرفية العديدة .

● مندرج عمار

وانتمت الفنان " مندرج عمار " فى جانب كبير من تجربته الفنية باستلهام العديد من ملامح الحياة الشعبية المصرية ، سواء كان استلهاماً لعديد من مظاهر سلوك

العامة فى حياتهم كما هو الحال فى تصاويره العديدة لحفلات السمر الشعبية أو لعبة التحطيب ورقصة الخيل وغيرها ، يتناولها كوسائط فى عمل تراكيب وبناءات مستحدثة دون أن تفقد أياً من تعبيريتها أو حسها المصرى الشعبى ، أو يستلهم رموزاً شعبية كعروسة المولد والأراجوز فى عمل موضوعات ذات حس تعبيري إنسانى ، كما بدا اللون لديه مواكباً للحس الشعبى برؤاه وتنوعه .

● محمد حسنين على

كما اهتم الفنان " محمد حسنين على " باستلهام الحياة الشعبية المصرية فى توليف أعماله ، حيث صور الناس فى حياتهم العادية والبيوت والحوارى والأزقة فى الأحياء الشعبية المصرية ، بأسلوب جمع فيه بين التصوير للأشكال بحس فطرى بسيط ، والتكيفية ، بتحول السطح فيها إلى تقسيمات هندسية تتداخل وتتعارض وتتقاطع فى حركة لا تهدأ ، وبين تلاقى هذين الأسلوبين المتناقضين فى التناول ، يتوالد قدر من التعبير الواقع فى المنطقة الفاصلة بين القصد والمصادفة .

● رفعت أحمد

وقد اختار الفنان " رفعت أحمد " منذ البداية المزاوجة بين معطيات الشكل فى الفن المصرى القديم ، وفانتازيا الحركة التعبيرية فى سلوك الناس الشعبين أثناء احتفالاتهم وممارساتهم لحياتهم بشكل عام صانعاً من خلال ذلك رؤية خاصة



● عمر النجدى

ولعل الحياة الشعبية فى مصر هى من أهم روافد الإبداع عند الفنان "عمر النجدى" يستقى من كثير من مظاهرها عناصره ليصنغ منها عوالم مصرية الطابع والحس حديثة البناء والاداء معاً ؛ فبرغم استقاء العناصر والرموز من الواقع الشعبى وإمرارها على وعى جيد بمفهوم التراث

المصرى القديم والإسلامى فإن الصياغات عنده تأخذ طابعاً حديثاً مستفيداً من مفهوم بناء الصورة التجريدى والبناى والتعبيرى معاً ، فالسطوح بتقسيماتها ، والشخص بتدخلاتها ، والملامس بتعددتها وتباينها بين الخشونة والملامسة ، ثم ترك العنان للأشكال كى تتوالد وتتداخل وتتقاطع وتتجاوز فى حرية كبيرة أشبه بالغامرة ، كلها أمور

ذات حس تعبيري مصرى شعبى النكهة حيوى التركيب ، صداح باللون الزاهى المتعدد . ويأداء ذى أثر تعبيري بلمساته المتعددة ، وقد ساعده اختياره للأشكال فى معظم الأعمال فى حالة حركة دائمة سواء كانت رقصاً للخيال ، أو للنساء بملابسهن " المندشمة " بالزخارف العديدة التى تتناثر حولها فى آن يضيفى قدراً من الفانتازيا الزخرفية المثيرة على أعماله .

تقنية أخذة من مفهوم التناول العصري للوحة .

وذلك المفهوم يبدو لديه متوافقاً مع مفهوم المصرية عميقة الجذور فى الأرض والناس ، وليس قيئاً عليها على اعتبار أن حرية التناول والصياغة لابد أن يسبقها وعى بلفة الشكل وامتلاك للادوات ، والنجدى قد حقق ذلك بوعى جيد .. المصرية هنا إذن لا نجى تمسحاً بالموضوع ، أو استعارة لبعض مظاهر الأشكال الشعبية ورموزها ، وإنما تتأتى عن طريق فهم جيد لمعنى الأصالة والمعاصرة معاً .

● جورج البهجورى

ونفس درجة الوعى بمفهوم الأصالة والمعاصرة ، نجده لدى الفنان " جورج البهجورى " الذى اختار منذ البداية أن يصور كثيراً من جوانب الواقع الشعبى المصرى . ولكنه لم يهتم باستخدام رموز أو ملامح طقسية ، وإنما انغمس فى الواقع ذاته مصوراً مظاهره ، مستفيداً فحسب من ملامح الفن القبطى الشعبى ، فى إضفاء قدر من الخصوصية على ملامح الشخصيات بينما ظلت موضوعات أولاد الحارة والعجالاتى وصبى اليكانيين والصيادين والفرق الموسيقية الشعبية المسماة " باللاتية " وغيرها من مظاهر الحياة الواقعية الشعبية فى موضوعاته المفضلة ، يصوغها باداء حائز ماهر ، وصياغات وإعية بمفهوم بناء الصورة ، يتلاقى فيها القصد مع الفطرة مما يضفى حساً إنسانياً عالياً على الأعمال .

● زكريا الزينى

واهتم الفنان " زكريا الزينى " فى جانب كبير من تجربته الفنية باستهام الواقع الشعبى المصرى فى أعماله ، ليس بهدف تسجيله ، وإنما كوسيط إيجابى يحقق توازناً بين الموضوع المحلى الممتد الجذور فى الواقع ، والتناول التقنى والبنائى للأعمال الأخذ بمفهوم المعاصرة . توازناً أضفى على أعماله أهمية خاصة باعتبارها معبراً جيداً عن الشخصية المصرية الشعبية دون تقييد أو انسجان فى تسجيل مظاهرها بشكل حرفى .

صور الزينى رقصات الزار وطقوسه ورموزه كما صور الموالد والأفراح الشعبية ولعبات المنتشرة فيها " كالنشان " و " فتح عينك تاكل ملين " ، كما سجل جموع المحتفلين بالمناسبات الشعبية وراياتهم ، سجلها بعد تحويلها إلى رموز تعبيرية فى صياغاته التشكيلية وبدأء تصويرى مميز ، جعل نتاجه يبدو مصرى الطابع والروح برغم هيئاته المتعددة بين التجريد والتشخيص التعبيرى .

● حلمى التونى

بينما بدا الفنان " حلمى التونى " وقد استلهم رموز الطقوس الميثولوجية وحكايا الحب والبطولة الشعبية من ناحية ، والواقع الشعبى بعديد من مفرداته من ناحية أخرى ، جامعاً بينهم فى توليفة خاصة ، شديدة الرقة والعذوبة حادة التعبير ، صداحة بالألوان الفزحة ، مليئة برموز العشق والتوالد قاطنة فى تلك المسافة الدقيقة

" الصعبة " بين ثراء الفطرة وتلفانيته وصرامة القصد العقلى وحدته . وكأنما قد استحات لديه التناقض عجيبة لينة طيعة تنتظم فى توليفات بسيطة ووليغة معاً ، فالعمل الفنى لديه برغم إنبائه على عناصر ورموز ومضامين واقعية شعبية مصرية إلا أنها تتحول جميعاً إلى مفردات ورموز فى بناءات شكلية مستحدثة يبدو السطح التصويرى فيها فى حالة نبض تعبيرى دائم بتفاصيله الكثيرة وألوانه المتعددة وإحياءات عناصره بالحركة أو الوشوك عليها وذلك الصهر الجيد للفطرة والعقل معاً فى صياغة وإعية بأصول الصنعة وبلغه الشكل معاً .

● فرغلى عبد الحفيظ

أما الفنان " فرغلى عبد الحفيظ " فقد اختار الجانب الهندسى فى الرسوم والزخارف الشعبية المصرية ، ليستوحى منه عناصره الأولية ، التى تتحول بعد ذلك بحواراتها معاً ، وتراكبها أو تتأثرها ، إلى تكوينات أقرب فى بنائها إلى التجريد وإن ظلت برموزها وإحياءاتها بل وألوانها مرتبطة بحس مصرى شعبى . فالأشكال الفنية منذ البداية ، حتى وإن كانت شخوصاً وحيوانات وأبنية ، فإنها أخذت طابعاً هندسياً فى بنائها وظل الأمر لديه هكذا حين تحولت الشخصيات إلى عرائس مجردة الملامح ، منتظمة داخل تكوينات تجريدية مستحدثة ، فالزخارف للشعبية على منازل الفلاحين وعربات الكارو وملابس البسطاء ، ذات بناء هندسى قائم على علاقات المثلث والدائرة ، وهى نفسها عناصره

الأولية التي يستخدمها ، ومهما تعقد الشكل أو تراكب ، يظل صدها واضحا .

● هبى منصور

وتعد تجربة الفنان " هبى منصور " فى استلهام الواقع الشعبى فى مصر ، ذات ملامح خاصة متفردة ، حيث لا يلجأ إلى تصوير ملامح من الواقع كما هو ، كما لا يقوم باستعارة نماذج من الزخارف الشعبية ، وإنما يتحول الواقع الشعبى بملقوسه ومثولوجياته وملامحه إلى رموز وأشكال يصوغها فى بناءات ذات تنظيم هندسى الطابع ، محكم البناء ، يبدو كالحوار المتوازن بين مفهوم التناول التجريدى لبناء الصورة من ناحية ، وتعبيرية الرمز المأخوذ من الواقع الشعبى الإنسانى النكهة من ناحية أخرى .

فالألمة والأقمار والتخيل والنساء البدينات والبيوت الشعبية وملقوس السحر ورموز العشق الشعبى ، كلها عناصر تحمل قدراً كبيراً من التعبير الواقعى الشعبى المصرى تعبيراً ساخناً عالى النبرة ، ولكن عمليات التنظيم والصياغة العقلية من شأنها إخفاء قدر من التوازن الجيد بين حدة التعبير وصرامة الهندسة البنائية دون أن تفقد الأعمال ، تلك الروح وذلك الحس المصرى .

● أحمد الرشيدى

ويستمد الفنان " أحمد الرشيدى " عناصره الأولية وموضوعاته من الواقع الشعبى ، يصوغه بأسلوب أدائى يبدو كالمزاجية بين التلقائية

من أعمال على دسوتى



الفطرية والقصد الواعي ، بحيث يصبح النتاج حاملاً قدرأ كبيراً من التعبير الإنسانى البسيط دون تعقيد وايضاً دون مباشرة تسجيلية فالعناصر تتحول إلى مفردات بسيطة التركيب أحادية اللون تقريباً لتتصدر اللوحة ، صانعة تكوينات موجزة ، كالتجسيت اللحظى لحالة أو لفعل إنسانى حيوى ، يبقى دائماً حاملاً لنفس حيويته لا ينتهى .

فالمرآه التى " تعجن " أو " تخبز " والصياد فى حركته الدائبة وغيرها من نشاطات العامة ، تبدو دائماً حالات من الفعل الإنسانى الموشك على الحركة ، أو الساكن فى التو بعد الحركة وبالتالي يبدو تصويرها كاستقناص لذلك الفعل الإنسانى وتثبيته هكذا فى حالة من الحيوية الدائمة ، برغم سكونه الظاهرى أحياناً .

● مصطفى الورزأ

ويستلهم الفنان " مصطفى الورزأ " فى جانب كبير من أعماله الأسطورة

الشعبية المصرية ورموز السحر وطقوسه ، وكذا ملامح الزخارف الشعبية بعناصرها المتعددة ، يتناولها جميعاً كعناصر أولية ، يصوغ منها أعماله ، تلك التى بدت ذات حس تعبيرى عال ، انعكس عن صخب التداخل والتزاحم بين عديد من التفاصيل والعناصر والرموز فى تراكيب بدت صاخبة ساخنة ، بلوانها المتعددة الزامية ، وإيقاع حركة الخطوط المليئة بالانثناءات والانكسارات التى تحيط بالأشكال العديدة على السطح أى أنه بدا كما لو كان يصور " حالة " من التعبير مساوية لذلك الإيقاع الشديد الحيوية فى الطقوس السحرية الشعبية .

● على نسوقى

وحس فطرى غنى ، تبدو أعمال الفنان " على نسوقى " منتمية بالكامل إلى الواقع الشعبى المصرى ، يصور كثيراً من ملامحه وسلوكيات أهله فى الصواري والأزقة ، بأسلوب بدا كالتوفيق بين قصد التبسيط

والتسطيح للعناصر والأشكال ، وتلقائية التناول وفطرية التعبير ، توفيقاً منطقياً أسفر عن عديد من التصاویر لنساء ورجال وأطفال وبيوت وبحار وأزقة شعبية مصرية ذات حس إنسانى عميق على بساطته الشديدة .

وهكذا امتلأت أعمال العديد من فنانينا الحديثين ، برمز وملامح مصرية شعبية ، شكلت فى مجموعها ذلك الاتجاه الهام فى حركة فن التصوير المصرى الحديث ، وسواء كانت استلهامات هؤلاء الفنانين للواقع كما هو أو لرموز أسطورية ، أو حتى لعناصر زخرفية ، فإن النتاج فى مجموعه يبدو جاداً وجيداً ، وإن تباينت النتائج وتعددت الأساليب واختلف الوعى والقدرات الأدائية وجسارة التناول من فنان لآخر ، لأن الهدف فى النهاية كان محاولة جادة لإيجاد صياغة ملائمة لمصرية الطابع والروح والحس مواكبة لمستحدثات العصر فى الشكل والتقنية والتناول . ■

الإيقاعات والرهوكا

- ١٨٠ وجهان الحقيقة، قصة، محمد صدقي. ١٩٢ القمته، مسرحية، شاعر خصبك. ٢٠٢ أنفة السمروردي ومدائح هيلين، شعر، يوسف حليف.
- ٢٠٦ ارتحال الظل. قصة، عبد الوهاب الاسواني. ٢٠٩ ماء، غارق في لهب الأولاد، شعر، احمد زرزور. ٢١٢ الطير، قصة، وفيق الفرماوى. ٢١٥ الحظتان، شعر، محمد هشام. ٢١٨ طبول العودة، قصة، ابراهيم مهمى. ٢٢٥ ميلاد، قصة، بثينة الناصرى.

قصة

محمد صادق

وجـه



لديني قصة

كتفيه ، يقوم منصرفاً يتركني لهواجسي التي تنهش رأسي قائلاً :
- ضايحك حمدي بمشاغباته فتخاصمني .. ؟ أنتما زميلان أبناء معتقل واحد ، تشربان من إناء فكر واحد .. لكن ما ذنبى أودنّب جثة الشاه التي دفنت عندنا ١٩٠٠

بدأت حالتى هذه منذ أقبل صديقى « حمدي » سكرتير التحرير قبل نصف ساعة يقترب منى يتسأل متعجباً يعاتبينى :

- إيه .. تستعصى عليك أحداث قصتك الجديدة ، أم هو سيناريو فيلم يستعجلونك فى إنجازته حتى تنسى موعدهنا ، تتركنى أنتظرك أمس فى النادي بينما تسهر هنا على مكتبك تعمل حتى الثانية عشرة مساءً ، تشد شعر رأسك ، تغطه خصلات بين أصابعك كالعادة ..

قلت مندهشاً :

- أمس .. هنا .. على مكتبى .. ماذا تقصد ؟
أجاب حمدي معاتباً :

بها ، تسيطر على ، تلازمى أينما ذهبت .. تصرفات غامضة ، يأتينا كائن بشرى آخر لا أعرفه ، كائن يشبهنى ، لا أتمكن من لقائه للحديث معه ، لكنه موجود ، أراه لحظة اختفائه ، يطاردنى بتصرفاته ، له نفس ملامحى ، ملامبى ، أسلوبى فى الكتابة ، نفس خطى ، يقوم بعمل نيابة عنى ...

بدأت أعرض حالتى الغامضة هذه .. توهمان نظرتى ، محاولتى المتعثرة التنبه لنفسى خلال حملتى فى لا شيء سوى الحائط أمامى ، غير متابع بأى اهتمام لحديث « عصام » زميلى محرر صفحة المسرح وهو يقرأ عناوين الصفحة الأولى من الجريدة حول مراسيم دفن جثة شاه إيران فى مسجد الرفاعى ..

كنت قد تنهيت متلبساً بتهمة شرورى عن تتبع قراءة « عصام » مع نغمات صوته الساخرة ..

سمعتة يلتفت إلى متضايكاً ، يتأمل ملاح وجهى مندهشاً من امتناعى عن مشاركته الحديث ، يسط شفقتي ، يهز

تغزو المخاوف قلبك ، ينهش القلق صدرك ، يتفجر عذاب الشك فى رأسك ، هذه المعانى والمشاعر مجتمعة كلها كانت بداية حالتى التى أمسك بالقلم الآن أحاول مسيطرأ على أعصابى أن أسجل وصف متتاليات أحداثها .. كيف عذبنى دبيب سوس الشك وهو يرنح داخل جدران رأسى ، أشعر معه بقلبى يتضخم ، عينائى تغميان ، حلقى ينف ، صدرى أشعر باختناق ، كأنما سيصعب على التنفس بعد لحظات ...

نوازع الضياع هذه كانت قد بدأت تجعلنى أرى ظلال الأشياء حولى تقيم ، برغم أضواء لمبات النبين المنتشرة حولى ..

حيطان مجرة قسم الفنون تضيق تقترب منى تحاصرني ..

أكاد أختنق ، أتوه عن كل ما حولى من كائنات وأصوات ، ينتفض قلبى فى صدرى ، أحس بقلبان الدماء فؤارة فى شرايين رأسى ، أسأئل نفسى .. ماهذا الذى أواجهه من قلق يجعل جنون الشك فى قيامى بتصرفات لا أتذكر أننى قمت

إيه .. ستكرر ؟! نادى عليك الأستاذ « حواس » كى يوصلك بحربة فلم ترد ، رفست باب الحجرة بدمك تغلق في وجهه فتركك الشيطان أفكارك ..
- أفكارى وسيناريو .. ما هذا الذى تحكيه ، أمس ياعزيزى كنت فى دمنهور ، لم اجلس على مكتبى ، لم احضر للجريدة ، ولا كنت هنا فى القاهرة أصلاً ..

- يا رجل .. إن احسبك على انشغالك بعملك أو السعى للشهرة ..

- صدقنى .. لم ادخل للجريدة بعد لغائنا صباحا ، ذهبت مع شقيقى إلى دمنهور لواقع له فى الشهر العاشر هناك على اللدان الباقى من أرض زوجتى بالتوكيل ..

- كيف ؟! الأستاذ « حواس » رأى حقيقتك أمس أمامك عليها الحريف الأولى من اسمك ، نادى عليك .. هل تشككنى فى سلامة بصره .. ومع ذلك .. قلت متوجساً :

- اسمعنى ، لا تأخذنى ظمًا بكلام « حواسك » هذا .. قد يكون رأى شخصاً آخر ، أو اخطط عليه الأمر فكان قد وائى أول أمس مثلاً ، أو انه يهزل معك كما تعودنا منه ..

- لا .. لا .. لا تعتذر لاهمالك موردى ، ثم المسألة بسيطة .. أين « حسن أبوعلى » ؟! .. حسن من ؟!

- حسن « بسكته » ساعى السهرة ..

لماذا ؟!

لأنه حين سألته عنك صباحاً قال إنك سهرت هنا أمس بعد انصراف محزى القسم توأصل الكتابة ، كنت مشغولاً بما تكتب ، وأنه احضر لك الشاى مرتين ، ثم القهوة ، وإنك منحه

بقشيشاً كريماً ..

- أنت إذن تصر على أوامرك ..

- أوامى ؟!

استدار يميل برأسه نحو آلات التيكيزينادى :

- يا حسن .. تعال .. ألم يكن الأستاذ « شهيدى » ساهراً هنا أمس يكتب حتى منتصف الليل ؟! قال حسن الساعى مسترياً :

- لماذا .. آه .. نعم .. احضرت له الشاى والقهوة ، كان يكتب ، ثم أخذ حقيبته وانصرف ناسياً مفاتيح المكتب ثم عاد وأخذها متعجلاً .. هل ضاع منه شيء .. درج مكتبه كان مفتوحاً وأغلقت بالمفتاح الاحتياطى بنفسى ، تذكنت من إغلاقه .. هل ..

- لا .. لا .. شكراً يا حسن .. الأستاذ « شهيدى » اخطط الأمر عليه ، كان قد نسى موعداً معى فى النادى ..



أظافر الشك بدأت توغل فى نهشها فراغ رأسى ..

لماذا يكذب حسن .. ثم الأستاذ « حواس » يقول إننى لم أريد على تحيته ، رفست الباب بدمى فى وجهه ، وحسن الساعى احضر لى الشاى من « بوليف » الدور العلوى مرتين ، ثم فنجان قهوة ، وأنه أخذ بقشيشاً ، وسلسلة المفاتيح التى نسيته .. لا .. لا .. المسألة تستدعى التاميل .. تستدعى القلق ..



وضعت راحة يدى مفردة الاصابيح حول رأسى اتحمس وجودى فعلاً ..

مندشأ .. رحت أسأل نفسى .. هل كنت فعلاً أنا فى الجريدة أمس ؟! رأتى « حواس » جالساً على مكتبى ، ثم شهادة حسن الساعى .. كيف أتواجد

فى مكانين مختلفين فى بلدين بعيدين عن بعضهما فى وقت واحد ؟!

جالت الحيرة بإعادة التساؤل مع نفسى فيما أنادى حسن الساعى ..

- يا حسن .. احضر لى فنجان قهوة « دويل » .. لكن أولاً .. هل أنا كنت هنا فعلاً أمس مساء حتى منتصف الليل ، جالساً خلف مكتبى .. اكتب ؟! أنا لم أريد أن اعارضك أمام الأستاذ « حمدى » .. أو أتكذب ، فقد كان على موعد معى فعلاً وأخلفت مضطراً ، لكن أنا ظلت جالساً أمس ، خلف مكتبى هنا اكتب وكانت معى حقيبتى هذه ؟

- يا أستاذ « شهيدى » عفوك .. فعلاً أنت كنت هنا ، أعطيتنى ثمن القهوة والشاى ثم انصرفت وعدت من أمام الاسانسبر لتأخذ مفاتيحك التى نسيته فوق المكتب بعدما لا حظت وأنا انظف المكاتب أن درج مكتبك كان مفتوحاً فأغلقت ..

- لماذا تضحك يا حسن ؟!

- لا .. أريد .. أريد أن اقول لك اننى كما تعرفنى لا أقولها ..

- ما هى التى لا تقولها ؟!

- حكاية البرشام .. أو الشرب .. أنت تعرف أننى أصلى ..

- يارب .. يا إلهى .. عقل .. طيب يا حسن .. متشكر .. هات لى القهوة ..



عدت لوضع رأسى على كف يسراى .. رحت أسأل نفسى مرة أخرى

شامدان يؤكدان .. آه .. ربما هى دعابة اتفاق عليها ، فلا شرب القهوة وأنسى الأمر ، الأستاذ « حمدى » ربما يكون قد اتفق مع « حواس » وحسن على هذه التمثيلية عسباً لى على إهمالى مواعده ، لكن يؤلفون التمثيلية هكذا بتفاصيلها حتى حكاية المفاتيح ..!؟

فتحت حقيقتي الجلدية ، أخرجت سلسلة المفاتيح ، فتحت درج « الشغل » في مكتب صلاح ، أخرجت ملف مواد اخبار الفن المطلوب إعادة صياغتها ، لكنني للدهشة وجدت مجموعة الاخبار والموضوع الرئيسى عن تحجب الراقصة « سها » وإعلانها ترويقها عن الرقص بعد عودتها من العمرة الرجبية .. ما هذا ؟

المادة كلها .. كل الاخبار كانت تضم اختصارات وإعادة صياغة بعض العناوين والفقرات بخطي .. فيما انا لم اكن قد قرأت قبلا هذه الاخبار أو أعدت صياغتها ..

الغريب أن التعديلات كانت بخطى ، بأسلوب إعادة صياغتي للاخبار ، وبلون حبر قلمى الجاف الاسود .. ما هذا ؟ .. الامر اصبح فوق قدرتي على التصور .. شككت أكثر في ذاكرتى ، في تصوراتى ، سكت ، اطرقت حائراً ، خاطرنى سؤال غالىنى معه إحساس بالخوف على عقلى .. ماذا يحدث لى .. حولى .. فلاضع المادة الإخبارية كما هى في درج صلاح ، ولانصرف فوراً إلى منزلى أنام .. لا فكر بعد الظهور في هدوء عن ذلك الذى أسمعه وأراه وأواجه عرابته .

مساء ذلك اليوم الأربعاء حين صبحت من نومي أرسلت الخادمة تشتري لى عدد الخمسين من الجريدة اتصفحها ، أقرأ صفحة الفن ، فإذا بالمادة التي قرأتها صباحاً في درج مكتب صلاح رئيس القسم منشورة دون اختصار أو حذف ، كل ما قرأته صباحاً أراه على الصفحة أمام عيني .. لكن ما هذا .. خبر لم أكتبه ، ولم أقرأه ، على يسار الصفحة يقول : « اختفاء

شرائط أحاديث الدكتور طه حسين من أرشيف الإذاعة .. من يحقق .. مع من ؟ .. »

الخبر كان يهاجم مسئولاً إعلامياً كبيراً ، فيما أعرف أن هذا الخبر قديم ، لكنه غير مؤكد ، وإن .. يا إلهى .. اسمى أسفل الخبر .. أنا كتبت هذا الكلام ؟ .. سيئور المسئول الإعلامى الكبير ، ستقع المسؤولية فوق رأسى ، سحاصصر بين سين وجم ، ساعاقب وقد يصل الأمر .. هل أرتدى ملايسى ، أذهب فوراً إلى الجريدة أسأل رئيس التحرير كيف حدث هذا .. لكن الساعة الآن العاشرة ، العاشرة والنصف ، وإن أجد رئيس التحرير في الجريدة الآن .. ماذا يمكن أن افعل ؟ ..

في الصباح ، بعد ليلة أرق قضيتها في فراشى بين القلق والخوف من أن يكون قد حدث لى انقسام في شخصيتى ، قد أصبحت أحمل شخصية مستر جيكل ومستر هايد دون أن أدري ، هل ما أعانيه من أفكارى الخاصة وعملى بالجريدة يمكن أن يوصلنى إلى هذا الحد .. لكن .. لا .. اليقين يمكن أن أجده في حديثى مع رئيس التحرير ، فالرجل يعاملنى بتقدير خاص ورغم الخلاف الحاد بين أفكاره وأفكارى ورفضى لمسا يسميه بذكاء خبرته في التعامل مع كل المتناقضات ، خبرته التي يصفها بأنها إدراك حسيص لروح العصر ، ضحكاته الساخرة وهو يهمس لى كلما انفعلت أمامه ، أو أنكرت عليه تصرفاً :

يا شهيدى .. هذه هى مصافقتنا .. وأيامنا أيضاً ، تعامل معها بما هو ممكن أيضاً .. الصحفى والكاتب الآن كالحاوى يقفز يومياً من حلقة النار

المشتعلة بالبنززين دون أن يحترق ، كالبهلوان الذى يمشى على السلك الرفيع المشدود أعلى السيرك ، عليك أن تفهم كيف تجرى الامور من حولك ، وتتصرف .. بذكاء من يلعب بالبيضة والحجر .. الحائط صخرى فلا تطغه برأسك .. وإلا .. ألم يكنك ما أعانيه ، أم بدأت أعصابك تهتز قلقاً ممن يتابعون خطواتك ، يتحسسون على مكائلك ، التليفونية ، يفتحون بريدك ، أو يسرقونه ؟ .. يا رجل .. تحمل .. تماسك ..

قلت لنفسي وأنا أرتدى ملايسى ، لن اتناول طعاماً ، سأغادر فوراً إلى الجريدة .. تماسك يا شهيدى .. تماسك .. ماذا يمكن أن ..

كنت أحدث نفسي خائفاً ، محاولاً تملك السيطرة على ما يعترض كيانى ، يحفف حلقى ، يسلبنى قدرتى على التنفس ، أوغل بتعطلهم ونهم في مطاردة الاسئلة التي أتسألها غير مقتنع بدواعيها .. ومع ذلك .. فانت ذاهب الآن مبكراً للجريدة قبل اجتماع مجلس التحرير ، واسأل من حكاية ذلك الخبر .. من كتبه ، من وضع اسمك عليه ، رئيس التحرير بالطبع يعرف الحقيقة ، أو سيعرفها ..

حين تجاوزت باب الجريدة ، ودخلت باب الاسانسير فوجئت بزميلى منصور رئيس قسم الحوادث يستقبلنى هامساً :

.. أستاذ شهيدى ، عفو .. لراحة الإعلانات هذا الصباح علقوا .. سكت لحظة يحلق في جدار المصعد وهو يتصاعد حتى اكمل حديثه ..

من الأفضل أن أخبرك بنفسى بدلا من مفاجأتك ..

مفاجأتى بماذا .. خيراً ..

حكاية خصم الأيام الثلاثة من مرتبك ، بخصوص خبر أشربة أحاديث الدكتور طه حسين والإنداز بالفصل ..

إنداز .. خصم .. لماذا .. ياعزيزى أنا لم أكتب هذا الخبر .. على العموم أشكر .. لكن ..

يا أستاذ .. ولا يهمك .. الجميع يعرفونك ، يحبونك ، والأستاذ رئيس التحرير يقدرك ، وسيفرح الخصم بعد يومين كالعادة ..

لكن المسألة المحيرة أننى ..

هـىء نفسك .. أتت لا يهمك مثل ذلك التصرف . تفضل ..

غادرت الأسانسير ، تجاوزت الطرقات الموصلة إلى مكتب رئيس التحرير ..

في المواجهة أمامى قرأت قرار الخصم وأسبابه في لوحة الإعلانات فانتجت مباشرة منذها ، أطرق باب رئيس التحرير لأراه يستقبلنى مبتسماً يشير بإحادة يده والقلم بين أصابعه يهتز :

لا تنفعل ، لا داعى للثورة ، اجلس ، ستفهم كل شىء ..

أهم .. كيف أفهم .. هل في هذه التصرفات المخربة لعملى ، الضارة بمستقبلى في المؤسسة ، وعلاقتى بحقل الإعلام ما يمكن أن ..

يا أستاذ .. اسمعنى .. لا تتعجل في تفسيراتك .. المسألة ببساطة خبر كتبته أنت ، أو أحد المحررين .. ونوجدنا بنشره باسمك .. تحمل المشكلة في حدودها هذه ، تحمل الخصم حتى نعالج المسألة مع صاحب الخبر ،

وسأكلفك تعويضاً عن الخصم برحلة سفر مجزية ، والإنداز بعد عودتك سيتلاشى ، أوراق القرار عدى في مكتبى هنا .. لن ترسل إلى شئون العاملين .. والآن .. أريد منك قصة للعدد الأسبوعى ، تسلمها لي غداً .. انشغل بهذه المهمة ، وسترى ما سأفعله ..

لكننى ..

هيا يا شهيدى .. تحرك لتكتب قصتك .. أمامك وقت حتى صباح الغد .. مع السلامة ..

المثير للدهشة ، للقلق مما يمكن أن يكون يحدث حولى دون أن أفهم لطراسمه معنى ، أننى حين غادرت مكتب رئيس التحرير فكرت أن أنزل إلى المطبعة أسأل عن أصل الخبر المشؤم ، فإذا برئيسى وردية جمع الوثوبت يحيلنى إلى قسم التصحيح لأجد الخبر هناك ناطقاً بالدهشة المجنونة التى تلبستنى ، وجدته فعلاً يخطئ ، بل وعلى ورقة من « أجنديتى » التى في مكتبى ، ويتاريخ الاسم المطبوع فوقها .. يا إلهى .. كيف كنت سأنكر لو كان رئيس التحرير قد حولنى للتحقيق .. لا .. الأمر يستدعى التفكير ، كيف توصل ذلك المجهول إلى « أجنديتى » الخاصة في مكتبى .. أه .. لعله ذلك الذى كان يجلس على مكتبى أول أمس يكتب ، ومعه حقيبتى .. ما هذا الجنون .. أنا أعرف ذلك الخبر الكاذب ، هل أكن قد كتبت بنفسى في حالة لاوعى ، وأكن قد سلمته أيضاً لرئيس القسم وأنا مسافر في نفس الوقت ، ثم حكاية مراجعة صياغة الأخبار التى كانت في درج مكتب صلاح .. ما هذه الخزعبلات المعقدة .. لا .. راسى تؤلنى ، فألرح نفسى من هذه الخواطر والأسئلة المزعجة .. ستتضح

حقاً هذه الالاعيب .. على أن أذهب إلى منزلى .. قوراً .. أبعد عن هذا المكان .. لأكتب القصة .. أسلمها لرئيس التحرير وأحكي له مرة أخرى بهدوء كل ما حدث حتى .. حتماً سيفضح كعادته ويفسر لي .. ربما ..

في المنزل بعد أن تظاهرت بالهدوء أمام زوجتى تناولت طعامى ، أغلقت باب المكتب طالباً ألا يزعجنى أو يشغلنى أحد إطلاقاً حتى أفرغ من كتابة القصة ..

لكن .. كيف أكتب .. كيف أجد فكرة القصة مع ذلك الذى يشغلنى من قلق ؟؟

حاولت جهاداً أن أكتب دون جدوى ..

كنت أكتب صفحة وصفحتين ثم أمزق ما أكتب ..

أعيتنى محاولات الاستمرار في الكتابة ، لجأت إلى أوراق مشروعات قصصى التى لم تكتمل .. حتى عثرت على قصة كنت قد كتبتها منذ عامين وأعرض رئيس التحرير على فكرتها وما ترمز إليه .. ما تصوره وراء سطورها من معنى ..

أعدت كتابة القصة ، عدلت في أجزاء منها .. فسرت المسكوت عنه برمز حال لعدة احتمالات من المعانى .. اكتفيت بدعوة القارئ حفر عقله للتفكير .. اخترت للقصة اسماً جديداً ، وضعتها في حقيبتى ، ثم حاولت أن أنام لاستريح بعض الوقت من التفكير ، أغضمت عيني ، لكن كيف يجيؤنى النوم .. قمت .. ارتديت ملابسى .. قلت لنفسى السامعة الآن الثامنة والنصف ، والجريدة تطبع الآن ورئيس التحرير في مكتبه تسهل مقابله على أفراد ، فلا

زحام في مكتبه ، سأقدم له القصة وأحادثه في هدوء .. أحكى .. أشرح له .. أسأله .. عما يحدث .. ربما .. ربما ...

ربما ماذا .. الأدهش من كل ما جرى لي .. أنني بعد أن دخلت مكتبي ، أعدت قراءة القصة ، استرحت لقراءتها ، أعدت تبييض الصفحة الأولى ، كتبت لها عنواناً جديداً هو « الحقيقة العارية » ثم اتجهت لمكتب رئيس التحرير أقدمها له فإذا به خلال حديثه مع ضيف أجنبي عنده يستقبلني مبتسماً

- هيه .. هل جد جديد ؟
- لا .. شكراً .. هذه هي القصة .. سلمتها له وخرجت ، فلا مجال للصدى أمام انشغاله مع الضيف الأجنبي وعدت لمكتبي أفكر .. لابد أن القاء لأحادثه ، أحكى له ، لكن كيف ، سانتظر أرباب خروج الضيف ، ثم أصطنع سبباً للحديث معه ، مثلاً .. آه .. أدخل أطلب تغيير عنوان القصة .. مثلاً أقول له .. من إذكه أريد أن أجعل عنوان القصة « نصف الحقيقة » ..

خلف مكتبي جلست أفكر وأنا أقلب أوراقى متأطراً بالهدوء ، أفاضل في ذهني بين الاسم الذي كتبتة أعلى الصفحة الأولى من القصة والاسم الجديد .. أفكر محاولاً الهرب من شاغل الحقيقة .. ذلك الشخص الذى يعابثنى ، أقلب احتمالات صور المقلب التى يمكن أن تحدث لي من زملائى أو من أعدائى ، احتمالات أن أكون متعب الأعصاب .. أو أن أكون مصاباً بنوع من الشرود أو فقدان الذاكرة .. أو ..

امضيت أكثر من نصف ساعة حتى جاء ساعى رئيس التحرير الخاص الذى أوصيته أن يخبرنى بانصراف الضيف الأجنبى فاندفعت إلى حجرة رئيس التحرير اعتذرله ميتسماً :

لا مؤاخذه .. استأذنتك في تغيير عنوان القصة ..

- ما هذا .. لثاني مرة ؟ الم تأخذها لتغير عنوانها إلى « نصف الحقيقة » منذ دقائق ؟

نصف الحقيقة .. أنا حضرت إلى هنا بنفسى وبغيرت اسمها السابق .. منذ دقائق ؟

- ما هذا الارتباك الذى يبدو عليك ؟
انت حضرت منذ دقائق فعلاً أخذت القصة من فوق مكتبي ، ها هي أمامك ، وعنوانك الجديد عليها .. « نصف الحقيقة » .. اليس هذا شطبك .. اليس هذا خطك ؟

مستت نفسى وأوراق القصة في يدي ، عليها نفس حروف خطى ، وبلون حبر قلمى ..

نظرت إلى وجه رئيس التحرير ، وعيناه مندهشتان ضاحكتان يسألنى :
- هل تريد للمرة الثالثة أن تضع لها عنواناً آخر .. احسم امرك ..

لا .. لا .. شكراً .. أنا تعبان .. لا مؤاخذه ..

كان الشك في اختلاط الأمور على ذهنى قد تحول إلى ضربات تدق جدران رأسى ، تقلدنى قدرتى على التصرف أمام نظرات رئيس التحرير وسؤاله الساخر :

- إيه .. مالك تملق هكذا ؟
لا .. أبدأ .. لا شيء ..

حركت ذراعى في الفضاء أمامى ستدير خارجاً ، غير متمالك لقدرتى على

التصرف ، مأخوذاً بضياع يتلبسنى ، منعقد السيطرة على ذهنى ، مخونقاً بالقلق الذى تحول إلى خوف غامض ، ليس بما حدث .. لكن مما يمكن أن يحدث ..

كنت أحدث نفسى تائها وأنا أذهب إلى مكتبي ، أغلق أدرجه ، أخذ حقيبتي ، أنزل السلام ناسياً وجود الأسانسير ، حتى أتوقف أمام باب الجريدة مواصلاً تسائلاتى لنفسى .. أيمكن أن أكون قد دخلت عند رئيس التحرير وأنا غيروح ؟ غيرت عنوان القصة خلال انتظارى في مكتبي ، غيرته بنفس الاسم الجديد الذى فكرت فيه ، كتبت ذلك العنوان بخطى دوحة .. أدرى ، ثم علمت مرة أخرى لتغييره .. ماذا سيفظن بى رئيس التحرير .. ما الذى أفعله بنفسى دون قصد .. ثم .. كيف يمكن أن يكون قد حدث هذا التصرف الغامض منى ، ويتكرر بعد رقيقة الخبر المنزوعة من أجندة مكتبي ويخطئ أيضاً ؟ .. هل أكون قد أصبت بحالة مرضية تجعلنى أنسى تصرفاتى ؟ .. لكن .. حكاية وجسدى في دمنهور والقاهرة في نفس الوقت .. أيمكن أن أكون قد جئت من دمنهور إلى مكتبي دون أن أدرى .. لا .. أكون إذأ مريضاً .. مريضاً .. ينبغي أن أذهب لطبيب أبتشيره .. لابد أن استريح .. أسافر بعيداً عدة أيام ..

أفكر بهدوء .. لا .. فلاذهب الآن إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت أستاذ علم النفس ، هو الخبر يمثل هذه الأمراض أعرض عليه حالتي ، لا حرج بينى وبينه ، لقد أهديت مجموعة قصصى الأخيرة عقب حضور ندوته منذ أيام في جامعة عين شمس ، وهو حتماً سيفسر لى الأمور بذلك .. على الأقل سي طرح عدة احتمالات لتوقعات أمور قد

تكون وراء كل ذلك الذي يحدث من خلقي .. حولى .. أو منى دون أن .. ارتفع صوت همسى لنفسى .. فأنزعجت أكثر .. أو شكت أن أصرخ : - دون أن .. دون ماذا .. فلا تحرك الآن فوراً إلى عيادة الدكتور مدحت ، قبل أن يفادر عيادته ...



الأمر الغريب الداعى للدهشة مرة أخرى أننى ماكدت أغادر الجريدة أقصد محطة « مترو الانفاق » فى طريقى إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت ، أصل إلى نهاية طابور الركاب المنتظرين أمام شبك التذاكر ، ألقى نظرة أقدر بها عدد الواقفين أمامى ، حتى تجمدت نظرتى بدهشة فزعة حين وجدت فى أول الصف نفسى ، شخصاً فى طول قامتى ، يرتدى ما يشبه ملابسى ، بيده حقيبة مثل حقيقتى ، يشبهنى إلى حد ما .. يأخذ من عامل الشباك تذكرته وينصرف محمياً الشخص الذى يليه قائلاً له : - ستقرأ القصة وتقرأ فى رايك فيها .. حدثنى مساء الخميس تليفونياً المنزل .. إلى اللقاء ...



إلى اللقاء .. إلى اللقاء .. يقرأ القصة مساء الخميس .. كان يقصه أن يذكر اسم قصتى .. « نصف الحقيقة » أيضاً .. ليؤذد اجنوى ، كيف أتركه يمضى هكذا .. فلا سرع أمسك بتلابيبه .. أسأله هل يعرفنى .. هل يقصد قصتى « نصف الحقيقة » .. لماذا يشبهنى حتى فى ملابسى .. من هو ؟ .. لكن لماذا أسأل نفسى دون أن أتحرر من مكانى فى الصف .. هل أذهب وراءه أركب المترو دون تذكرة ، سألق به فى القطار بعد قطع التذكرة .. قد يركب عربة يتوه منى فى زحامها .. لا ..

سألق به أولاً .. بدون تذكرة ، أدفع ثمن التذكرة فى العربة بعد أن أشرح للكسارى عذرى .. لكن كيف أدخل بدون تذكرة من حاجز البوابة الكهربائية .. عموماً هاموا أمامى .. فلا سرع أمسك بتلابيبه أولاً ..

هكذا مأخوذاً بتداخل خواطرى الفلقة تركت مكانى فى طابور الانتظار تتوه نظراتى بين زحام الركاب حتى عثرت على رأس شبيبى وهويلفت وراءه كأنما يبحث عنى .. هل تالقت نظراتنا .. لا .. لعله لم يلحظنى .. خطوت مسرعاً أكثر وراء ظهره .. لحقت .. أو شكت أن أمسك بذراعه .. لكنه كان أسرع فى خطواته منى .. كان قد وضع تذكرته فى ثقب حاجز البوابة الكهربائى وبخل .. رأيته يتحرك بسرعة وهو يلفت وراءه يلحنى بنظرة متوارية ثم يصعد القطار الذى كان قد وصل منذ لحظات وبدأ يتحرك ، تحرك فعلاً .. أصبح من المستحيل اللحاق به ، وشبه المستحيل أيضاً أن أعود لإحضار تذكرة للقطار التالى لأعثر عليه .. فأتين ساجده .. أى محطة سينزل فيها .



استدرت أنتزع قدمى من تجدهما فوق بلاط المحطة بين زحام الركاب القادمين مسرعين للحاق بالقطار التالى وفى رأسى تنبض خالايأ مضى حول ما سبق أن قرأته عن التجارب المعملية التى تتناولها العلوم الحديثة ، عن الجينات حاملات الخصائص الوراثية ...

هل يمكن أن يكون أحد ما قد أخذ خلية من جسدى خلال استضافتى عند من لا أسميهم .. صنعوا منها نموذجاً هندسياً .. لكن كيف .. لقد مضى نحو

عشرين عاماً أو أكثر منذ تخلصت من قبيضتهم .. أيامها لم تكن هذه النظريات العلمية وتجاربها قد بدأت .. لا .. لا أظنهم وصلوا إلى هذه المرتبة من التقدم العلمى ، ثم هذه الاكتشافات .

.. لكن .. لماذا لا يمكن أن يكونوا قد أخذوا خلية من جسدى ، بطريقة ما .. صنعوا منها توماً لى حتى يستطيعوا .. لا .. أنا تعب .. ما هذا الذى أفكر فيه .. إلى أى حد وصلت خيالات فزعى حتى أخرف هكذا ..

فلأعد إلى شبك التذاكر أقطع تذكرة أذهب إلى عيادة صديقى الدكتور مدحت .. أعرض عليه حالتى .. هو يعرف ظروفى جيداً ، سيشاركنى بعض أفكارى ، يفهم ما صانيت من متاعب السنوات الماضية .. سيساعدنى بخبراته كطبيب يعرف ظروفى الخاصة ، ويعرف كيف يتولى علاجى ...



فى العيادة عندما حكيت للدكتور مدحت بعد انصراف كل مرضاه . عن تلك الأمور غير المفهومة الداعية للشك فى ذاكرتى عن ذلك الشخص الذى جلس بهيئتى على مكتبى ، تحدث فى صورة شخصى إلى زملائى ، مشكلتى مع الخبر المكتوب بمثل خطى على أوراق أجندتى ، تعجب رئيس التحرير من دخولى عليه مرتين ، أيمكن أن يدخل هو أيضاً فيمن دخل مكتبه وأخذ منه القصة ليفير عنوانها ؟ .. أكان ذلك البديل له نفس هيئتى ، ملابسى ، صوتى ، ملامح وجهى ، ويعرف الاسم الجديد الذى اخترقه لقصتى بدل الاسم الأول ليسبقنى فيغيره .. أكاد أجن .

نظر إلى الدكتور مدحت .. تطلع مدققاً النظر فى ملامح وجهى ، مبتسماً

بعد أن كان قد أطرق يستمع لحديثي بدون بعض الكلمات في كراسته الطبية . اتسعت ابتسامته مع الصمت حتى تحولت إلى سخرية ضاحكة يقول : - اسمع ، فكاف تمثيلاً .. لقد كنا ونحن صغيان نهوى أن نعمل بالتمثيل في المسرح أو السينما .. لعلك لا تتسى ذلك ؟

- ما هذا الذي تقول يا دكتور ؟! - نعم .. أنت يا عزيزي تحكي لي قصة من قصص الخيال العلمي ، جسدتها في رأسك ، رثيت غرابية أحداثها وطرائف شخصياتها ، زمانها ومكانها ، ثم جئت تحكيها لي متخفياً وراء مظاهر اضطرابك وحديثك عن شكك في ذاكرتك أو بعض تصرفاتك ، كأنك تريد أن تجرب تصديق عقلي لمقولة ونوع أحداثها .. قلت لنفسى قبل أن أفتح فمى بكلمة .. سأكتبها .. نعم .. ينبغى فعلاً أن أكتبها ..

تململت في جلستى صامتاً كأنما أجمع شتات نفسى .. قلت : - دكتور مدحت .. أقسم لك بشرى أن كل ما حدثك عنه قد حدث لي ، وبالتفصيل المل هذا الذى حكيت .. لكن فهمنى .. لماذا لا تكون جماعة ما .. هيئة .. أو تنظيم شيطاني إجرامى يفعلها معى .. أنت طبيب لك اهتماماتك العلمية المتخصصة ، وقارى متميز ، تعرف ظروفى ، ما يدور في ذهنى من احتمالات .. ثم إنك قد قرأت لأشك عن علم الهندسة الروائية .. كما أنك .. هز رأسه يقول ضاحكاً يوقف حديثي بإشارة من راحة يده .

- أعرف .. أعرف ما يدور بخلدك ، وخطر لي ما يخطر بذهنك الآن فضحكك سخرت من نفسى كما أسخر من

حديثك .. فأنست لأشك وأهم ، أو أعصابك منهكة من كثرة العمل ، تخشى من أفعال وتصرفات تأتيتها دون أن تدرك ، أو يكون يداعبك بعض أصدقائك الخيلاء أو المنافسين ، أو المختلفين معك في أفكارك يريدون السخرية بك .. أو كلا الاحتمالين معاً .. إلى درجة ..

- لكن يا دكتور .. - اسمعنى .. أهذا .. لا لكن ولا يمكن ، أنا أعرف أنك تخيل متأثراً بقراءاتك الروائية إمكانية .. إيجاد شخص له مثل مكوناتك الجسدية ، طوك ولون بشرتك ، وتقليد صوتك وملابسك ، ذلك أمر ميسور .. ثم هناك المساكات والندائن وعدسات العين الملوونة .. ثم الاستفادة من معرفة خصائص سلوك شخص ما وأسلوب تصرفاته ، من هنا وفق ما تعرضه الأفلام الأمريكية عن جهود رجال مخابراتها العبقريّة كانت كل تلك الخواطر التى تسالت إلى ذهنك ، مع خصوصية خيالك الروائى ومتابعك في عملك الصحفى وغيره تتصرف بعض التصرفات التى دارت حولها كل مشكلتك الشخصية أو الروائية ..

● - الروائية مرة أخرى .. مشكلتى الشخصية ..

همست لنفسى داخل ذاتى بهذه الكلمات وأنا أنظر للدكتور مدحت صامتاً ، متجمد الكيان ، كمسلوب الروح من داخل بدنى .. اتسأل .. لماذا وأنا هنا في عيادة صديقى الذى لجأت إلى استشارته الطبية ، ورغم صداقته الحميمة لي .. ما زلت برغم تفسيراته التى تستهدف تهدئتي ، طمأنئتي .. كأنما أنا خائف ، خائف

فعلاً .. وحذر من أى شىء حولي قد يكون يتابعنى ، يسجل على ما أقوله أو أفعله ، ما أقبله من حديثه أو أرفضه .. قلت مصحلاً الخروج من دائرة خواطرى أرد على تساؤلات الدكتور مدحت :

- لكن يا دكتور .. الا تعرف .. ألم تقرا .. تشاهد فعلاً في الأفلام التى يستفيد رجال المخابرات الأمريكية منها من منجزات العلوم البيولوجية وتكنولوجيا علوم الهندسة الوراثية ، وكيف أن المسألة يمكن أن تبدأ بخلية صغيرة ، خلية حية من جسد إنسان ما ، وتوفير بعض الظروف الملائمة لتبقى حية ونشطة ، ثم السيطرة على عوامل نموها .. و .. وهذه مسألة سهلة علمياً .. بعدها يتم نوع من التكاثر الهندسى بحق إمكانات مثيرة لتخليق كائن بشري له نفس خصائص الشخصية المطلوب إعدادها للقيام بدور ما .. أقصد تبدأ اللعبة العلمية المثيرة بخلية تكون لها بالتكاثر نفس الخصائص الشخصية بالتطابق شبه المطلق ، فليس ثمة صفات تتكامل وأخرى تتناقض ، بل إن التطابق في كل شىء للمخلوق المتكون من خلية سابقة تتجمع له كل الصفات الشكلية والسلوكية ، لا فرق بين فرد الهندسة الوراثية والفرد الطبيعى الاصل .. !!

■ بعد صمت الدهشة المستغرقة في الاستماع لحديثي ضحك الدكتور مدحت مشيراً ببراحة يده والقلم بين أصابعه يكاد يطبع بنظارتى . - إيه .. أنت شررت بعيداً مرة أخرى ، خلقت في عالم الأفلام السينمائية وعبرتي جهود العلماء الذين

يقدمون معلومات عنها المؤلفين والمخرجين السينمائيين ثم تضح طبيعة جهودك الصحفية وتذكريات أيام نضالك القديم .. وسجنت ثم اعتفالك مرأت ، لا يا شهدي .. لا ..

صحت كالتوسل .. اسمعنى يادكتور .. أنا لا أخرف بما أهتم وبالأهم كما تظن .. إنا أعانى شيئاً غامضاً أخاف منه .. انتظرنى لحظة ...

واعتدلت فى جلستى أحوال أن اسير على ذهنى أو اصل حديثى .. - لست أنا المطلب المهم .. فلا قيمة لخطر كتاباتى ، أو ما أقوم به من نشاط ذهنى أو عملى ...

اقتربت برأسى من سطح مكتب الدكتور مثلاً قرب وجهه .. همست حذراً ..

- ربما ذاتى .. لا تعنى أحدًا .. المهم أننى ربما أكون تجربة لشخص آخر أكثر أهمية يستهدف استبداده الذين لا تسميهم أنت ، ولا اسميهم أنا .. شخصاً أكثر أهمية من شخصى ، يجرون البروفة على مسكين مثل قد يجن من تجربتهم ، قبل أن يقوموا باختيار ذلك الشخص الآخر ليلعب دوراً أخطر من شخص صحفى أو يكتب قصصاً مثل .. شخص يزعونه ليكون مسئولاً عن عمل هام ، موقع أو وظيفة لها خطرها ، ليقوم بدور يريدونه عن طريق مثل شببى حامل الحقيقة .. كاتب الأخبار بدلاً عنى ويخط يدى .. الذى يحضر إلى عملى .. يجلس على مكتبى ، يخاطب زملائى كأنه هو أنا .. أيمكن أن تبلغ بى تصوراتى إلى هذا الحد من الضياع الذى تكاد تسخر منه .. أو أنت تسخر منه فعلاً ؟ ..

●
مال الدكتور مدهت برأسه نحوى

مطرقاً لحظات ثم فجأنى بسؤاله :
- قل لى يا شهدي .. أريد أن أسالك سؤالاً مهنياً .. كطبيب :
- أسال ..

- هل كنت تشعر منذ فترة قبل هذه الأحداث بالرغبة فى الوحدة ، والانطواء ؟ .. تضع أشياء فى مكان ثم تنسى أين وضعتها .. تعلى زوجتك مثلاً تغودا .. ثم تعود ..

أضاف مبتسماً يتابع كلماته كأنما يضاحكنى

لا تنسفل كثيراً بتساؤلاتى هذه .. هناك حالة مرضية ربما تكون تعانيها .. ونحن أطباء الأمراض النفسية نسميها بداية انفصام شخصى نتيجة ضغوط أو أزمات مهنية أو اجتماعية أو سياسية يعربها بعض من يقومون بالأعمال الذهنية المجهدة ، أو من يشتغلون بالقضايا السياسية .. همست مأخوذاً بالقلق الذى تزدد مدامعتى لى :

- انفصام فى شخصيتى تقصد .. بسبب ضغوط المهنة أو .. لكن أنت تعرف حالتى الاجتماعية ، تعرف زوجتى ، ظروفى المالية ، حالتى الصحية وكل شيء عن أفكارى .. كيف إذن ..



رفع الدكتور راحة كفه أمامى يوقف حديثى مبتسماً كأنما ليطمئن هنا عند حالتك الصحية هذه تتوقف قليلاً .. ثمة علاقة بين كل أسماء الأسباب المرضية ومسمياتها .. لكنها جميعاً تشكل فى النهاية نوعية ذلك الفصام ، ودرجته .. وهو فصام فى حالته الأولى ، لأنه تعود بعد فترة أخرى إلى يقظتك ، ومثل هذه التصورات التى تشاغلك ، تخلق لديك كل ذلك الاضطراب والعاناة ، ثم القلق

المريب .. ربما كانت بسبب الظروف القاسية التى مررت بها فى السنوات الماضية ، ثم حدث لك شيء ما حرك بعض مواجعتك .. ولذلك ..

أضاف وهو يقول ، يتراجع بظهوره يستدير بكروسيه الدوار مبتعداً بنظراته عن وجهى ..

- ربما كنت أنت نفسك الذى يقوم بمثل هذه التصرفات التى تعانى منها ، تسترير ، ثم تتخيل شخصاً غيرك يقوم بها .. نعم .. قمت بها أنت دون أن تدرك أو حتى تتذكر ..

هتقت ساخراً خافت الصوت .. وخائفاً

- تعتقد أننى فى بداية حالة جنان .. ؟ .. أبدأ .. أنت من أعقل العقلاء .. كل ما هناك أنك تمر بحالة إرهاق شديد ، أو ضغط لا تحتملها ، يمكن علاجه .. وأذلك لا بد أن تغير طبيعة عملك حالياً لفترة من الزمن .. لا تخف .. بضعة أيام تستريح خلالها فى مكان هادئ بعيداً عن مشاكلك الحالية فى العمل أو فى غيره .. الأمر لا يحتاج إلا لبضعة حبوب مهدئة ..

- يا دكتور .. أنا لست مريضاً .. أنا أفهم جيداً نفسى .. اسمعنى :

- فى هذه الحالة التى أفترضها مؤقتاً لا تستطيع أن تفهم نفسك ..

أضاف وعيناه تحضنان نظراتى القلقة بحنو الصداقة والزمالة :

- كيف وأنت فى حالة مرضية لها خصوبيتها .. اسمع نصيحتى ، الأمر فى غاية البساطة ..



قال لى الدكتور مدهت « اسمع نصيحتى » وتحرك تعبت يده بين علب عينات الأدوية التى ترسلها له بعض شركات الأدوية كدأيا تجريبية فيما

تدور رأسى بكلماته الأخيرة عن حالتي المرضية التي لها خصوصيتها . وهو يخرج من إحدى علب الأدوية الحديثة نشرة المعلومات الطبية عن ذلك الدواء واستعمالاته كنت أحدث نفسي .

- يقول خصوصية مرضى .. هذه الخصوصية أنا الوحيد الذى يعرف أسبايبها ، فانا أعيشها ، أتعذب بها ، أتحدث عنها مع نفسى ليل نهار ، حول ما الإقبي من ثالث المرض السابق ، وشاويش المباحث ، والماذون الشغرى الشيخ فوكس ، كما أسميه بينى وبين نفسى .. ذلك الثالث الذى يترصدنى ، يراقب ويتحكم فى كل ما أكتبه ، هؤلاء الثلاثة الذين جاءت بهم أيام الهوان للعمل فى الجريدة .. بدأوا كلهم ما بين مصمصح ومنسودب حوانث ، حتى أصبحوا رئيس قسم ، ومدير تحرير ، ونائب رئيس تحرير ، كيف حدث أن وقعت فى شبكة مصيديهم ، كيف وصلوا إلى مراكز التحكم فى الجريدة ، ثم فيما أكتبه ويكتبه غيرى من أمثالى المرضى بهومم الواقع .. ساكتب يسوما أصف كيف تعاملوا معى وتعاملت معهم ، مادام عذابى هو ما أصر على كتابته ، مكتفياً بصياغة الأخبار الأدبية والفنية أو كتابة قصة بين العين والحين ، أتحايل فيما أكتب ، الجأ للرمز ، والمعادال الموضوعى ، ليس أبطال قصصى ملابس شخصيات واماكز تاريخية لأعبر عن مواجهى لمن يعينهم .. وأصبر أنتظر الأيام القادمة .. ومع ذلك فهأنذا أواجه الحوانث الفامضة تسد الطريق أمامى ، أغالب وأتحايل كيف أزوع من كماشة الشر ، كيف أنجو من مأساة حاجتى إلى المهنة والمرتب ، حتى يفاجئنى فزع ذلك البديل الذى يحاصرنى ، يجلس على

مكتبى ، يحدث الناس كأنما هو أنا .. يكتب ويوقع باسمى ، كأنما هو شخصى .. لا .. حاذريا شهيدى .. فانت الآن ..

● تنبهت صحتى من غمرة حديثى مع نفسى والدكتور مدحت يراجهنى مغلغلاً أجزأخته الصغيرة خلفه وقد أحضر لى علبه دواء أخرى راج يقرأ تعليمات استعمالها وخصائصها فى العلاج يسألنى مبتسماً .

- إيه يا شهيدى .. مالك أطرقت سرحت بعيداً عنى .. فيم كنت تفكر بتركيز هكذا .. خذ .

- آه .. هذه هى الحبيب المهددة .. كم حبة آخذها فى اليوم ؟
- لا .. واحدة فقط تأخذها قبل النوم

● وقف الدكتور مدحت يتمطى .. كنت قد تنبهت لنفسى جيداً وأنا أتامله يخلع رداء العيادة الأبيض يواصل حديثه معى ضاحكاً :

- المهم .. أرجوك لا تشاهد حلقات التلفزيون المثيرة عن جهود رجال المضابرات الأمريكية وهذه الحبيب المهددة ستجعلك تنام مستريحاً .. وأصل يضحك ونحن نخرج من حجرة الكشف :

هذا .. إذا لم تكن مصرأ على كتابة تلك القصة التى قد تكون تفكر فيها باستغراق شديد ، والتي أشك فى أنها وراء زيارتك المفاجئة لى .. يدك أصافحها ...

■ فى شقتى وأنا أغلق بابها خلفى متعباً قلت لزوجتى :

- حكمت .. أريد أن آخذ حماماً ساخناً ، ثم جهز لى عشاء خفيفاً ،

قطعة جبن وزبادى .. أريد أن أنام ، لا توقظينى لآى سبب .. نظرت حكمت لى باندماش وهى تلف نازعة نفسها من رقدتها على الكتبة تتألمنى .. ثم تسأل :

- ماذا .. هل فاتك القطار ؟.. قلت متعجباً .. :

أى قطار .. من قال لك أننى كنت سأسافر ؟..

- غريبة .. ألم تأت وتأخذ حقيبة سفرى وبيجامتك وملابس داخلية ؟.. قلت إنك ستسافر لمهمة عاجلة بالاسكندرية .. ستقضى ثلاثة أيام .. وأنتك ..

- وأنى أيضاً ؟..
- ماذا .. مالك تندش هكذا .. ولماذا تصرخ ؟..

غمضت مضطرباً أحدث نفسى - أصرخ .. يا إلهى .. هل أشك لى زوجتى هى الأخرى ، أقول أنها تشارك لى تلك الآلا عيب .. ممكن .. اتكنن هى الأخرى .. أم قد خدعواها أيضاً ؟..

- سألتهما متظاهراً بالهدوء والقلق يكاد يطيح برأسى :

- حكمت .. أنا حضرت لى هنا بعد خروجى صباحاً ؟.. حضرت بنفسى ، قلت لك أننى سأسافر ؟.. وللى الاسكندرية .. وأخذت حقيبة ملابسى .. متى ١٩ ..

قالت خافقة الصوت مستنكرة أسألنى :

- غريبة .. أنا لا أفهمك الليلة ، تصرفاتك غامضة .. منذ ساعة أو أكثر قلت لى هنا ، فى هذه الصلاة وأنا مشغولة فى المطبخ إن رئيس التحرير قد كلفك أن تسافر الليلة لتغطية افتتاح مهرجان السينما غدأ بدلاً من زمليك صلاح حيث أن لك خبرة تتعلق بالتأليف

السينمائى ... كنت متعجلاً ..

هزئت رأسى موزوماً بابتسامة أسينة والدموع تكاد تظفر من عيني ، أمس كأننا صوتى فى داخل يتالم ..

.. كنت متعجلاً .. ولّى خبرة بالتأليف السينمائى .. يا إلهى .. دخل البديل إلى منزلى ، قابل زوجتى ، عرف مكان ملابسى ، وأخذ حقيبة سفرى ، كان يشبهنى لدرجة تصدع زوجتى هى الأخرى .. لماذا ؟ ..

صرخت خائفاً منتبهة لخاطر آخر أفرغنى :
.. طبعاً فتح هو الباب بمفتاحه .. ودخل ..

.. من ؟ ..
.. أنا طبعاً .. أقصد أن أسالك .. هل فتحت أنا الباب بمفتاحى العالدة ، أم ضغطت جرس الباب وأنت بنفسك التى فتحت لى .. هه ؟ ..

.. شهادى .. حبيبى .. مالك .. هل أنت مريض .. لماذا تسألنى هذا السؤال الغريب .. ألا تعرف كيف دخلته الشقة .. ألم تفتح الباب الآن بمفتاحك .. لماذا إذن تسألنى ؟ ..

قلت متدركاً خفية أن تفهم شيئاً ، أن تعرف ما بى فتلقى ، أو تصاب بفزع يورطنى فى مشاكل جديدة لو عرفت ما يحدث لى ..

.. لا .. لا .. لا .. لا شيء .. يا حكت ، المسألة وما فيها أننى متعب .. قلت لك .. أريد أن أخذ حماماً ساخناً واستريح .. استغرق فى نوم عميق حتى الصباح ..

ارتعيت على الكنية المواجهة لباب الصلاة وحكمت تدخل باب الحمام تجهزنى ، فيما أمسك برأسى بين راحتى ، رافعاً قدمى اللثنتين عالياً على

مسند الكنية الآخر أغغمغ لنفسى :

.. المسألة وصلت إلى حد يحسن السمكوت عليه الآن أمامها ، الليلة ، وغداً لن أسافر كما أزمعت للراحة بعيداً عن الجريدة والقاهرة كلها .. المسألة الآن هى من يدرينى أن يحضر بديل ذلك الخفيف الظل ، سارق حقيبة ملايى ، المسألة أننى الآن محاصر بحتمية التواجد فى منزلى حتى لا يعود ذلك البديل للاقامة فى منزلى خلال سفرى المزعوم و ...

قمت من استرخائى على الكنية أتجه إلى باب الشقة أغلقه من الداخل بالترباس منادياً على حكمت وهى تدخل باب الحمام بغير ملابس الداخلية .

.. حكمت .. سائزى ملابسى وأدخل الحمام ، لا تردى على التليفون ، لا تقضى باب الشقة لأحد .. أنا غير موجود ..

.. مالك يا شهيدى .. ماذا حدث ؟ ..
.. لا شيء .. أطمئنى .. دعينى أخذ حمامى وأنام ، لاداعى لأعداد العشاء ، فى الصباح سأحكى لك ما لا يمكن تصديقه .. اسمعى غيرت رأىى .. بعد أن استغرق فى النوم أعدى حقيبة سفرنا معاً إلى دمنهور .. لن أذهب إلى مهرجان السينما .. سنلتقى عند اسرئى اسبوعاً هناك للراحة ..

قالت ضاحكة لتغير مشاعر الضيق التى لاحظتها فى صوتى وعلى قسماص وجهى ..

.. لكن .. لم تقل لى أين حقيبة سفرنا التى ..

.. آه .. حقيبة ملايى تقصدين ؟ .. عندى فى المكتب نسيبتها هناك ، سأتركك فى دمنهور يومين أقضييهما فى الاسكندرية حتى أرسل موضوع

المهرجان للجريدة مع زميل ثم أعود إليك نقضى معاً بقية الأسبوع هناك .. ثم .. قالت تدارى وجهها متظاهرة بعدم الاهتمام وقد برقت عينها بنظرة استغراب ..

.. تركت حقيبة ملايى فى مكتبى ، ثم تجيء تطلب منى إعدادها .. ما هى حكايتك الليلة ؟ ..

.. قلت كأننا أهرب منها .. أمسك بمقبض باب الحمام قبل إغلاقه :

.. حكمت .. لا حكاية ولا رواية .. دعينى أخلع ملابسى لاستحم وغداً بعد أن استريح سائزى لك بكل شيء .. لا بد أن تعزلى .. المهم .. أستحم وأنام .. ثم .. ثم لا أعرف ... المهم لا تتدشى معى الليلة ، لا تسألينى عن شيء ، لا أريد أن أتحدث أو أفكر .. أرجوك .. عن إنك ..

وأغلق باب الحمام .. بدأت فى خلع ملابسى وكأنما أريد أن أخلص جسدى ، ذاتى .. رأسى وما يدور بها من أفكار .. عن كل ما يحيط بى .. ليس من الملابس فقط .. وإنما من كل إحساس بالوجود ..

بدأت أخلع ملابسى مأخوذاً بما يخامرنى من شكوك فى كل ما حوى .. فتحت دش الماء الساخن ، فتحت فوق رأسى تائهاً مع خواطرى المسكة بخنائى .. تسبطر على أقباومها .. ولازمت منذ ساعتها حتى بعد أن ارتعيت على فراشى ، بعد أن قمت من نومي رافضاً فكرة السفر ، رافضاً تناول حبة المنوم .. رافضاً كل شيء فكرت فيه .. إلا أن أجلس صباحاً إلى أوراقى مغلقاً حجرة النوم على نفسى دون إبطار .. لا أريد على نداءات حكمت .. وإنما أكتب مصوراً كل ما عانيت .. أكتب .. وأكتب .. وأكتب ..



خزف للفنان فالتيينوس كارالمبوس

« يرفع الستار عن مسرح على سوى أربعة كراسٍ خشبية مرتفعة على شكل حلقة . النور مضاء نصف إضاءة ، رسوم على جدران المسرح تمثل مناظر كوميدية من الحياة . يدخل أربعة ممثلين واحداً وراء الآخر يرتدون ملابس مهرجين ويضربون وجوههم على نحو مضحك . ينحطون على الكراسي في وقت واحد بحركة كوميدية . يتطلعون إلى الصور على الجدران ثم يتبادلون نظرات ساخرة . يتنحسون لبضعة دقائق . يطلق احدهم قهقهة ممدودة يعقبه الثاني فالثالث فالرابع .

ثم تتوالى قهقهاتهم في صوت واحد . يهيم على الصالة صمت تام ولا يبدد من المشاهدين رد فعل على القهقهات . تدوم القهقهات لحوالى خمس دقائق » .

متفرج : (بلهجة استغراب) إلى متى ستستمر هذه القهقهات ؟

(تتواصل القهقهات لدقائق أخرى)
متفرج : يظهر أنه ليس هناك تمثيل .

متفرج : هل حضرنا إلى هنا إذن لنسمع قهقهة ؟
متفرج : يا إخواننا .. هل هناك مسرحية أم لا ؟

(ينقطع الممثلون عن قهقهاتهم وكانهم آلات موقوتة ويلتفتون إلى المشاهدين ويهتفون في صوت واحد)
الممثلون : طبعاً هناك مسرحية .
متفرج : ولكنكم تقهقهون فقط ، فمتى ستبدأ المسرحية ؟
الممثلون : المسرحية بدأت .

القهقهة

شاعر خطابك

من العراق



متفرج : أتمنون أنكم لن تتولوا شيئاً ؟ ألن تمثّلوا ؟
الممثلون : نحن نمثّل فعلاً .
(يعاود الممثلون قهقهاتهم وهم يتبادلون نظراتهم الساخرة . تمضي دقائق)
متفرج : هذه مسخرة .
متفرج : يا إخواننا .. نحن حضرننا لنشاهد مسرحية لا نسمع قهقهة .. جئنا لنراكم تمثّلون لالنراكم تضحكن .
(ينقطع الممثلون عن قهقهاتهم)
الممثلون : نحن نمثّل فعلاً .
متفرج : وهل تسوّن هذا تمثيلاً ؟
(يتلف المتفرج حواليه وكأنه يستشهد بجمهور الصالة) نحن إذن كنّا معتلون .. من ممّا لا يستطيع أن يضحك ؟ كان الأولى بنا أن نبقى في بيوتنا ونضحك بدلاً من أن نتكلّف عناء الحضور إلى هنا .
ممثل : ومن قال إنكم تستطيعون أن تضحكوا ؟ نحن نقوم بهذا الدور نيابة عنكم .
متفرج : الكلّ يستطيع أن يضحك ولا حاجة بنا لمن يقوم بذلك نيابة عنّا .
ممثل : أنتستطيع أنت إذن أن تضحك مثلنا أيها السيد ؟
المتفرج : طبعاً .
ممثل : نحن نتمنّى أن تفعل ذلك .
المتفرج : المسألة لا تحتاج إلى تحدّ .
ممثل : تفضل هنا واثبت وجودك .

(يبدو على المتفرج التردد . صيحات من الصالة) « قم يا أخ .. قم يا أخ » ينهض المتفرج ويرتقي منصة المسرح متردداً . الممثلون يتنحّون عن مقاعدهم ويتقهقرون بضعة أمتار ويصطفون كالتمثيل . يجلس المتفرج ويتنحّج للحظات ثم يطلق ضحكات قصيرة يردفها بقهقهات طويلة منفرّة . صيحات احتجاج من الصالة « كفى ... كفى » . يتحرك الممثلون كالألات وينتصبون بجواره)
ممثل : أرايت أيها السيد ؟ أنت لا تحسن الضحك .
المتفرج : أوكد لكم أنني كنت مقتدراً على الضحك ، لكنني كما يبدو فقدت هذه المقدرة . لم يعد في حياتي ما يعينني على الضحك .
ممثل : الضحك أيها السيد صنعة .. وهي صنعتنا .
المتفرج : المفروض أنها صنعة الناس السعداء جميعاً .
ممثل : اعترف أنك فشلت .
المتفرج : اعترفت بذلك .
ممثل : هل تسمح إذن بإخلاء المكان لنا لكي نواصل عملنا ؟
(يعود المتفرج إلى مقعده في الصالة . يستعيد الممثلون مقاعدهم ويتبادلون نظرات ساخرة ثم يندفعون في قهقهات موصولة . تمضي دقائق)
متفرج : (بلهجة عدائية)

يا إخواننا .. هل نحن في مسرح محترم أم في سيرك للمهرجين ؟
(تتوقف القهقهات فجأة)
الممثلون : أنت في مسرح محترم أيها السيد .
المتفرج : أهذا مسرح محترم ؟
هذا سيرك للمهرجين .
متفرج : كنّا نتصور أننا في مسرح جائد .
الممثلون : أنتم في مسرح جائد فعلاً .
المتفرج : فأين المسرحية الجادة إذن ؟
متفرج : هذه مسخرة .. أسوأ من المسأخر التي تعرضها المسارح الرخيصة والتي تستدر بها ضحك المشاهدين .
متفرج : (بلهجة عدائية) انتم غشاشون .. ضحكتم علينا وسرقتم فلوسنا .. هذه ليست مسرحية ، بل ضحك علينا .
ممثل : (بلهجة مجروحة) انتم تهينوننا أيها السادة .. هذا ليس عدلاً .
ممثل : نحن نتج .. نحن لا نقبل هذه الإهانات .
ممثل : لماذا تهينوننا ؟
ما ذنبنا ؟
متفرج : ذنبكم أنكم تخذعوننا .. تضحكن علينا وتزعمون أنكم تمثّلون مسرحية جادة .
ممثل : هذا هو الدور الذي أملاه علينا المؤلف والمخرج ، فما ذنبنا ؟
متفرج : ذنبكم أنكم تشاركون في

المؤامرة على المشاهدين .
ممثل : ما علاقتنا نحن بما تسميه
 بـ « المؤامرة » ؟ نحن
 نؤدى عملنا كما أمرنا به .
المتفرج : المفروض انكم ترفضون
 المشاركة في هذه التفاهات .
ممثل : ومن يطعم أطفالنا ؟
ممثل : الظاهر انك لم تجرّب
 البطالة أيها السيد .. إنها
 مرة كالعقلم .
ممثل : نحن أناس كادحون وأمرنا
 ليس ببدينا
متفرج : (وهو يطلق ضحكة
 هادئة) انتم كادحون ؟
ممثل : نعم ، نحن مثلك نكح في
 سبيل لقمة العيش
المتفرج : (بلهجة متهمكة) وكيف
 ذلك ؟ بالضحك على
 المشاهدين ؟ ما أشق
 عملكم !
 (تنطلق ضحكات هازئة من الصالة)
ممثل : (بلهجة مجروحة)
 لا تسخروا من مصاعب
 مهنتنا أيها السادة .
ممثل : لا تستهزئوا بجهننا أيها
 السادة .
ممثل : نحن نشقى بمهنتنا أيها
 السادة .
متفرج : (وهو يطلق ضحكة
 هازئة) ما كنا نعلم أن
 هذه القهقهات تقتضيكم
 هذا الجهد العظيم !!
 (ضحكات هازئة من الصالة)
متفرج : هل تتوسطون لى أيها
 الإخوان لأعمل ممثلاً ؟
متفرج : أريد أن أكذب أنا أيضاً
 مثلكم يا إخوان ، فعمل

طوال النهار يقصم
 ظهري .
 (صيحات هازئة من الصالة) شغلونا
 معكم)
ممثل : (بلهجة مجروحة)
 لا تسخروا منا أيها السادة
 فانتهم تجهلون مشقات
 مهنتنا .
متفرج : وأين المشقات في مهنتكم ؟
 هل هناك مشقة في ترديد
 ما تلقنسون من كلام
 كاليبغارات ؟
ممثل : انتم أيها السادة تجهلون
 مشقة حفظ الممثل
 للنصوص وترديدها ليلة
 بعد ليلة .
ممثل : وتجهلون مشقة قيام الممثل
 بتسليّة الآخرين وهو
 مهموم مغموم .
ممثل : وتجهلون مشقة أداء الممثل
 الدور الفني وهو لا يملك
 ثمن علاج زوجته
 المريضة .
ممثل : وتجهلون مشقة تقمص
 الممثل لدور الإمبراطور وهو
 يتعرض في حياته اليومية
 للمذلة والمهانة .
ممثل : هذا أيها السادة غييض من
 فيض من مشقات مهنتنا .
ممثل : وكما قلنا لكم نحن نكح في
 سبيل لقمة العيش .
ممثل : نحن نفعل لقمتنا بعرق
 جبيننا .
متفرج : (بلهكم) ولهذا فانتهم
 مقتدرون على إطلاق
 القهقهات الصادرة من
 أعماق قلوب خلية بيننا

عجز زميلنا عن الضحك
 مثلكم .
ممثل : لكننا أخبرناكم أنها
 صنعتنا .. مهنتنا التي
 ناكل منها الخبز .
متفرج : (في مزق) لا تاكلوا حلاوة
 بعقولنا .
 (صغير وصيحات استهزاء من
 الصالة مع صخب وضجيج)
ممثل : (محاولاً تهدئة جمهور
 الصالة) أيها السادة ..
 إسمعوا .. أرجوكم أن
 تسمعوا .
 (يخفت الصخب تدريجياً حتى
 تستعيد الصالة هدوءها)
الممثل : سأحكي لكم أيها السادة
 هذه الحكاية التي قد
 تقنعكم بشقات مهنتنا .
 (يبدأ الضجيج تماماً .
 يتحدث الممثل بلهجة
 مؤثرة) كان هناك زميلان
 يعملان معا في المسرح ..
 ممثل وممثل . وكانا
 يشتركان في بطولات
 مسرحية . كانا
 متخصصين في المسرحيات
 العاطفية .. وكانا يرتقيان
 كل مساء خشبة المسرح
 ويتناجيان .. وربما بعد
 يوم استحال الخيال إلى
 واقع .. وانبعثت عبارات
 الهيام التمثيلية من صميم
 قلوبهما .. وأخيراً توجهت
 حكايتهما بالنهاية
 السعيدة .. وكان اسم
 الزوج . وصار تمثيلهما
 للمسرحيات العاطفية مثلاً
 للإبداع . ومرت السنين ..

وذات يوم شكت الزوجة
من ألم في عودها الفكري ،
وعزت هذا الألم إلى وقوفها
الطويل على خشبة
المسرح . وذهبت
لاستشارة الطبيب .

وبدأت سلسلة من
الفحوصات كان لها أول
ولم يكن لها آخر . وفي
النهاية أخلى الطبيب
المختص بالزوج وأنبأه بأن
زوجته مصابة بسرطان
العظام .. (يتهدج
هويته) سرطان العظام في
مراحله الأخيرة .. ودارت
الأرض بالزوج ، وأسوت
الدنيا في عينيه . وبدأ الأمر
معتبراً له .. لماذا يجب أن
تصاب هذه المرأة الرقيقة
الحنون بسرطان
العظام ؟ ! سرطان العظام
بالألم اللغظية ؟ ما الذي
جنته في حياتها لتكفر عنه ؟
والفرسه عذاب مقيم
لا يفارقه ليلاً ولا نهاراً
حزناً على الزوجة المنكوبة .
لكنه ظل يقف أمامها على
خشبة المسرح كل ليلة
وروجه يفيض بشاشة
يشتركها الصوار عن
السعادة التي يدخرها لها
المستقبل .. المستقبل
الواعد المشرق كما تقول
المسرحية . وهو يعلم أن
رصيدها من الحياة
لا يتجاوز الشهر وربما
الأسابيع ، وأن القبر
سيفتح لهما البشع ويبتلعهما

وكان عليه أن يبدو سعيداً
متفائلاً مع أنه يعلم أنه
مهتد في أية لحظة يفقد
أجل شيء في حياته . ولكن
ما حيلته ؟ هكذا تتطلب
منه المسرحية التي
يمثلها .. وهي مهنته التي
يأكل منها الخبز .. (وهو
يهز رأسه) ما علينا ..

أخيراً حلّ اليوم الذي
عجزت فيه الرقيقة عن
الوقوف على خشبة
المسرح .. نهشتها آلام
لا تجدى معها المسكنات ..
وما كان أقسامها من
آلام .. ! (بصوت
متهدج) كانت تقف على
خشبة المسرح كزمره ذابلة
صُور عودها تتلوى الما
وتكتم آفات جريحة ..
لكنها ظلت مصرّة على
إمتاع جمهورها . غير أن
مقاومتها انهارت أخيراً
ولزمت الفراش . (يصمت
طويلاً وانظاره سارحة في
الفضاء ثم يستأنف كلامه
بلهجة مرتعشة) وأخذت
الزوجة تدوب كالشمعة .
وقرّع الزوج أن تنطفئ في
أية لحظة . بل كثيراً
ما خطر له وهو يقف على
خشبة المسرح أنه
سيجدها قد انطلقت حينما
يعود إلى البيت . ومع ذلك
واصل إمتاع المشاهدين
بأدائه . بل وكان في بعض
أدواره الكوميدي يتفنّن في
إضحاكهم .. وقد يطلق

قهقهات كالتي سمعتموها
الآن . (يصمت لحظة ثم
يستأنف الكلام بصوت
مرتجف) وفي صباح هذا
اليوم أيها السادة غُيب
القبر تلك الرقيقة الحبيبة .
الزوجة الحنون ، ولم يتبق
أمامه سوى الوحدة
والوحشة والأحزان . ومع
ذلك حضر هذا المساء إلى
المسرح ليمتّع المشاهدين
ويطلق القهقهات المرحية .
فهذه صنعتها التي يأكل
منها الخبز ..

(يطلق قهقهات متصلة لبضعة دقائق
ثم تتقلب القهقهات إلى شهقات
يستسلم على إثرها إلى نحيب اليم .
يسود الصالة صمت مطبق - تُسمع
شهقات بكاء صائرة من المشاهدات .
يظهر فجأة المؤلف على المسرح)

المؤلف : (يخاطب الممثل بلهجة
غاضبة) مهلاً .. مهلاً
أيها الزميل . أنت تجاوزت
دورك ، لم يكن دورك أنت
وتملاؤك أن تبكوا
المشاهدين . (يلتفت إلى
المشاهدين) أنا آسف
أيها السادة فأننا مؤلف
ومخرج هذه المسرحية ولم
يكن مخطئاً لها أن تبكيكم
بل أن تضحككم .

الممثل : (في اعتذار) نحن حاولنا
ذلك لكنهم اضطربوا إلى
هذا ، فهم يتصورون أن
مهنتنا سيرة .

المؤلف : هذا أمر طبيعي .. وينبغي
الأتوقع من يجهل أسرار
هذه المهنة أن يدرك

مشقاتها . نحن الفنانين
شموع تحترق كما يقول
المثل . ولا يدرك هذه
الحقيقة إلا من خبر
مهنتنا . نحن نحترق لنقدم
للجمهور غذاءهم الروحي
الذي قد يفوق في أهميته
غذاءهم المادى
(مخاطبا جمهور
الصالة) اليس كذلك أيها
السادة ؟

متفرج : (فى تهكم) وأين الغذاء
الروحي لى الفقهات التى
سمعناها ؟

متفرج : نحن لم نسمع أى حوار فى
المسرحية . فهلاً أخبرتنا
أين المسرحية ؟

المؤلف : المسرحية ما كان يقدمها
لكم الممثلون .

متفرج : فهى مسرحية صامتة
إذن .. هى مهزلة .

المؤلف : (بلهجة شبه غاضبية)
من لم يفهم هذه المسرحية
ليس مؤهلاً للحكم على
قيمتها .

متفرج : هذه سخيرية بعقولنا
وليس مسرحية .

متفرج : إننا دفعنا نقودا للحضر
مسرحية نفهمها .

المؤلف : نحن لسنا مطالبين بأن
يفهم فننا جميع
المشاهدين ، وهذه
مشكلتكم وليست
مشكلتنا .. ولا حق لأحد
أن يتدخل فى صنعتنا .

متفرج : وأين هو المشاهد الذى فهم
مسرحيتك أيها المؤلف ؟

متفرج : موجود أيها الأخ ، وهى

مسرحية رائعة فعلا .
(يلتفت بعض المشاهدين إلى المتكلم
بفضول)
المؤلف : (وهو ينظر بيسرور
وانتصار إلى المتكلم)
ها قد وجدت المسرحية من
يقدر قيمتها حق قدرها .

متفرج : (بسخرية) ومن قال إن
الأخ قد فهم هذه المسخرة
حقيقة ؟ لعله من أعوانك ..

المتفرج : (بلهجة متعالية) أنا
نباقد أيها الإخوان
ولا علاقة لى بالمؤلف .
وأؤكد لكم انكم تسيئون إلى
هذه المسرحية الرائعة
وتبخسون قيمتها .

متفرج : فهل تفضل فتفهمنا أيها
الناقد أين الفن فى هذه
الفقهات السخيلة ؟

الناقد : هناك فنٌ عظيم فى هذه
المسرحية المبتكرة .. فنٌ
لا يمكن أن يدركه المتفرج
الاعتيادى . إنها ذات
مغزى عظيم .

متفرج : نحن جئنا إلى المسرح
لنستمع إلى شيء نفهمه ..
شيء يمتع عقولنا وأفئدتنا ،
الستم تقولون إن المسرح
مدرسة ؟

الناقد : طبعاً ، المسرح مدرسة ..
مدرسة مهمتها عرض
المشكلات الاجتماعية
(الإنسانية) وتقديم غذاء
عقلى وروحي للجمهور ..
هذا أمر لا جدال فيه .

متفرج : إذن كيف يتحقق ذلك إذا
لم نفهم المسرحية ؟

الناقد : وما ذنب المؤلف إن لم يكن

الجمهور فى المستوى
المطلوب ؟
متفرج : (يتهكم) نحن لسنا فى
المستوى المطلوب أيها
الناقد ، فهلاً أفهمتنا
بمغزى مسرحية الفقهة
هذه ؟

الناقد : ليس هذا من مسؤوليتى ..
كل مشاهد مسئول عن فهم
قيمة العمل الفنى . هذا
أمر متروك لثقافته ولوعيه
الفنى .

متفرج : فمن المسئول إذن عن
إفهامنا ؟

الناقد : أنتم مسئولون عن ذلك .
فليفهما كل منكم بطريقته
الخاصة .

متفرج : وماذا نفهم ؟ هل فيها
كلام لكى نفهمه ؟ إنها
مسخرة .

الناقد : وأنا أؤكد لكم كناقد إنها
مسرحية رائعة . أما من
يستعصى عليه فهمها
فالسعيب فيه وليس فى
المسرحية .. السعيب فى
جهله . إنها ابتكار فى عالم
المسرح وأنسى أهنيء
المؤلف عليها .

المؤلف : (وهو يحنى رأسه
مسروراً) شكرا أيها
الزميل الناقد ، ويكفينى
فصراً أن يكون تقييمك
للمسرحية على هذا النحو .

متفرج : (بغضب) أنتما تتبادلان
المديح وتتقاذفوننا بين
أرجلكم كالكرة . (متجها
للقائد) ثم بأتى حق تحكم
أيها الناقد على عقل

الجمهور بالجهل لمجرد أنهم لا يفهمون الغازا ؟ لماذا لا يكون العيب فيك أنت فتكون مدع ولم تفهم شيئا في الحقيقة متنا ؟ (صيحات من الصالة .. « فعلا .. فعلا »)

الناقد : (بلهجة متعالية) أرجوكم أيها الإخوان .. إحتفظوا مقام الآخرين . أنا ناقد وصنعتي هي الحكم على الأعمال الفنية . وينبغي أن تعلموا أن من طبيعة الفن الراقى وسماته أن يكون عصيا على فهم الناس العاديين ، فلتلقوا أنفسكم وتعالوا إلى المسرح .

متفرج : (بغضب) ما تقوله أيها الناقد ليس سوى ادعاء وكلام فارغ ، وليس المفروض أن يكون الفن أحاجي والغازا ، وما هذه المسرحية سوى مسخرة .

الناقد : وماذا يفهم أمثالك في الفن الراقى ؟ بل ما ذنب المؤلف إن لم تكونوا مؤهلين لفهم الفن الراقى ؟

المؤلف : (للناقد) صدقت أيها الزميل . (متجها إلى المشاهدين) أنا لست مسئولا عن ليس مؤهلا لفهم الفن الراقى .

متفرج : (في سخريه) كان الأولى بك أيها المؤلف أن تدعو الناقد وحده لمشاهدة مسرحيتك ما دام لا يفهمها سواكما .

متفرج : ما لنا وهذه المهاترة يا إخوان ؟ ستضيع علينا المسرحية .

متفرج : وماذا سيضيع علينا ؟ هل هناك شيء سيضيع علينا سوى هذه القهقهة السخيفة ؟

متفرج : طبعا ، ستضيع علينا فلورينا .

متفرج : (بغضب) نحن نطالب بتقودنا . جئنا لمشاهد مسرحية نفهمها لا قهقهة .

متفرج : ولا الغازا !

ضجة في الصالة وصيحات غاضبة)

المؤلف : (محاولا إسكات الضجة في الصالة) أيها السادة .. أيها السادة .. إهدؤوا .. إهدؤوا من فضلكم .. الهدوء رجاء . (يعود الهدوء تدريجا إلى الصالة . يتكلم المؤلف . بلهجة رصينة) ما دمتم مصرين على الغض من قدر هذه المسرحية فأراى مخطرا إلى الكشف عن مغزاها العميق . وإن كنا نحن الفنانين غير مطالبين بتقديم تفسير لأعمالنا الفنية . فالعمل الفني خلق خاص بذاته ، ولكل إمرء أن يفهم بحسب ما يهيم له ذوقه وثقافته كما يقول الزميل الناقد المحترم ، ولكن قبل أن أقدم لكم تفسيراً لهذه المسرحية

اسمعوا لي أن ألقى عليكم سؤالا وأرجو أن ألقى جواباً صريحا .. من منكم سعيد في حياته وفي غير حاجة إلى الترفيه عنه ؟ أرجو من مثل هذا الشخص أن يرفع يده .

(للسكون يغم الصالة . بعض المشاهدين يتلفتون حوالهم . تضي دقاتي . أحد المشاهدين يرفع يده)

المؤلف : (وعيناه تتجولان في وجوه جمهور الصالة) أخيراً وجدنا بينكم أيها السادة شخصا سعيدا في غنى عن الترفيه .. لكنه شخص واحد فقط ، أنتم البقية في حاجة إلى الترفيه إذن . أنتم تفسدوا وهناك ضرورة للتخفيف من تعاسكم .

متفرج : (مقاطعا) لا تبأل أيها المؤلف ولا تحكم على الظواهر . فقد لا يفضل المرء الكشف عن أمره دفعا للصد . (ضحك في الصالة) .

متفرج : (متجها إلى المشاهدين الذي رفع يده) وهل أنت سعيد حقا أيها الأخ بالرغم من كل المصائب والمآسى التي تواجهنا صبيحا ومساء ؟

متفرج : (بلهجة مقنونة) وأين السعادة في الحياة الدنيا ؟ !

متفرج : (بلهجة هازلة) لا تنسوا يا إخوان المثل القائل : « الإنسان سعيد ما دام

لا يراجع حاكما أو
حكما .

متفرج : (بتهكم) يا إخوان ..
لا داعى للمبالغات .
مجتمعنا عامر بالسعادة
خصوصا أولئك الذى
ينعمون بامتصاص دماء
الآخرين .

(يشتد اللفظ في الصالة ويختلط
الجدل بين المشاهدين)

المؤلف : أيها السادة .. هدوء من
فضلكم .. واسمحوا لى
بالتحدث إليكم .. أروكم
أن تسمحوا لى بالتحدث
إليكم .. (يهدأ الضجيج
في الصالة . يستمر
المؤلف بلهجة رصينة)
من الواضح أن غالبيتكم
من التعساء . وهذا أمر
لا يدهشنى فهذا هو حال
مجتمعنا . ونحن أهل الفن
مسئولون عن التخفيف من
تعاسة الناس .. هذا
واجبنا . فمن أولى من أهل
الفن بهذه المهمة النبيلة ؟
وما لا شك فيه أن تعاسة
الناس ناجمة عن كونهم
لا يعرفون كيف يضحكون
في أوقات الأزمات
والمصاعب . فالضحك هو
الدواء الشافى الذى ينبغى
أن نواجه به قسوة الحياة .
علينا أن نضحك من الحياة
ونضحك عليها أيها السادة
لنخفف من تعاستنا .

متفرج : (بتهكم) هل حضرنا
لنستمع بمسرحية نافعة
أم لنستمع إلى محاضرة

تخديرية ؟

متفرج : (بلهجة عدائية)
بالضبط . أنت تحاول
تخديرنا وصرفنا عن واقعنا
الأليم أيها المؤلف .

متفرج : (بتهكم) هلاً بصرتنا أيها
المؤلف كيف سيكتسب
الضحك على الحياة من حلّ
مشكلاتنا والتخفيف من
تعاستنا ؟

متفرج : أنا عاقل عن العمل منذ
تخرجت من الجامعة قبل
أكثر من عام .. فهل
سيقودنى الضحك على
الحياة إلى إيجاد عمل أيها
المؤلف ؟

متفرج : أنا مهدد بالطرد من سكنى
والعيش مع عائلتى على
الرصيف . فهل سينفعنى
الضحك على الحياة في
العثور على سكن مناسب
أيها المؤلف ؟

متفرج : أمنيى أن أتزوج - ولكن
ما من أسرة ترضى
بمصاصرتى وأنا على
البلاط . فهل سيحقق لى
الضحك على الحياة أمنيى
هذه أيها المؤلف ؟

متفرج : أنا عاجز عن مواجهة
مطالب عائلتى المادية في
هذه الظروف الصعبة .
فهل سيحلّ الضحك على
الحياة مشكلتى هذه أيها
المؤلف ؟

متفرج : لقد حكم على وادى بالسجن
خمسة أعوام بتهمة
سياسية جائرة . فهل
سيعطينى الضحك على

الحياة على إطلاق سراحه
أيها المؤلف ،

متفرج : أنا فقدت وادى الوحيد فى
الحرب ، فهل سيعيده لى
الضحك على الحياة أيها
المؤلف ؟

متفرج : أيها الإخوان ، من غير
المعقول أن تخرجوا المؤلف
إلى هذه الدرجة . من قال
إن لديه عصاً سحرية
يستطيع بها أن يحلّ جميع
مشاكلكم وينقذكم من
تعاستكم ؟

متفرج : يا إخوان . إرحموا المؤلف
وإرحمونا معه . هل
حضرنا لى هنا لنشاهد
مسرحية تروّج بها عن
أنفسنا أم لنزداد غشاً ؟
لدى كل واحد منّا ما يكفيه
من الهموم وزيادة .

(يعلو اللفظ في الصالة)

المؤلف : (محاولاً إسكات اللفظ)
أيها السادة . هدوءاً أيها
السادة .. لو استمر كل
واحد منكم يعدّد همومه
لاضطربتم إلى البقاء هنا
حتى الصباح . (وهو
يضحك) ولا اظنكم
ترغبون فى ذلك . فلا شك
أنكم مرتبطون بأعمال ..
اليس كذلك ؟ ثم إن وقت
المسرح محدّد وساعات
العمل فيه معدودة .
وسيطالبنا الممثلون
والعالمون وراء الكواليس
بأجور إضافية ، ولسنا
مستعدين لذلك . فانا
مضطر أن قطع هذا
الحوار .. أنا مضطر إلى

ذلك أيها السادة ،
فاعدوني .. همومكم
كثيرة ، واحزانكم كثيرة .
أو مشاكلكم كثيرة وإن
نفرغ منها لو استعرضناها
خلال عام . ليس كذلك ؟
المهم اننى برهنت لكم على
وجهة نظرى وهى أن
حياتكم قاسية ، وأنكم
شئتم أم أبيتكم حاجة إلى
الضحك .. الضحك الذى
بات عملة نادرة فى حياتنا ،
ومسرحيتى هذه استهدفت
هذا الغرض . واسمحوا لى
أن أقول إنها مسرحية غير
اعتيادية ، وهى لا تعتمد
على الكلام فى الإضحاك ..
فالناس قد ملؤا الكلام ..
ليس كذلك ؟ ملؤوا الكلام
المعاد المكرر بجميع أشكاله
والوانه . ملؤوا كلام
السياسيين المسول المرء
بالأكاذيب .. ملؤوا كلام أهل
الفكر القابعين فى أبراجهم
الصاجية والبعيد عن
واقعهم .. ملؤوا كلام أهل
الفن المغمرق فى الخيال
والرومانسية والذى يخدر
مشاعرهم . ثم إنه ليس من
الحكمة لأى واحد منا أن
يتحدث بما يجول فى فكره
دائما ، فقد يوقعه ذلك فى
المتاعب ، وقد يكون
الصمت أحيانا أبلى من
الكلام . ليس كذلك ؟ لهذه
الأسباب كلُّها أيها السادة
إقنعت أن خير ما أفعله هو
البحث عن وسيلة للتخفيف
من مأسى حياتنا غير

الكلام . وأنا أعترف أن
مسرحيتى هذه مسرحية
غريبة نوعاً ما . ولكنها
ليست أكثر غرابية أو
غموضاً من مسرحيات
ما يسمى بمسرح
اللامعقول . ولابد أنكم
سمعت أو قرأت مسرحيات
بيكيت ويونسكو وأداموف
ومن لف لفهم من كتاب
مسرح الطليعة فلأولم على
ولا تثريب . ثم ليس هدف
الفن طرح المعانى المألوفة
فى قالب غير مألوف !! إن
هذه المسرحية أيها السادة
تعمل شكلاً جديداً من
أشكال الرفض لواقع
حياتنا الآليم . وهى تتطوى
على مغزيين : المغزى الأول
هو الضحك من حياتنا .
وأنتم ولا شك تتفقون معى
على أن المشكلات التى
عرضها السادة والتى
تنفص عليهم حياتهم هى
من النوع الذى يثير
الضحك ، ولا يجوز أن
تتواجد فى مجتمع سوى .
فالمجتمع السوى هو الذى
يهيئ الفرص لأفراد له
يعيشوا سعداء .. على
الأقل لا يعانون من هذه
الهموم المادية السخيفة
التي تقسد عليهم
الاستمتاع بالحياة .
لاحظوا أيها السادة أن من
حقَّ أن واحد منكم أن
يعيش سعيداً فى هذه
الحياة الدنيا وأن تتوارله

ظروف السعادة المادية على
الأقل ، ناهيك عن
السعادة الراحية . إنه
حقكم ، ولهذا وجدت على
هذه الأرض . ليس
كذلك ، فأسباب تعاستكم
إن أسباب تافهة تتطلب
الضحك منها . ولأ فـهل
من المعقول أن نعيش فى
هذا القرن الذى استطاع
فيه الإنسان أن يهبط على
القرى وأن يطوف الكون
بمركباته الفضائية ثم
يشكو الناس من البطالة
وأزمة السكن والعجز تجاه
مطالب الحياة المادية ؟ أو
كانت بواعث تعاستكم
ترجع إلى أسباب
ميتافيزيقية تنبثق من
صراع الإنسان مع نفسه
ومع القدر ومع المجهول
لوقفنا حيلها عاجزين . أما
والأمر كما رأيتموه فهو
وضع مضحك حقاً . ثلثوا
أنه لو كان هناك سكان فى
الكواكب الأخرى يراقبوننا
لضحكوا من حياتنا هذه
أشد الضحك ، ولعجبوا
كيف تصرف شؤون البشر
على هذا النحو . نعم أيها
السادة ، من واجبنا أن
نضحك من دنيانا هذه التى
تعج بالمضحكات . ورحم
الله شاعرنا حين قال :
« وكـم فى الحياة من
المضحكات .. ولكنه ضحك
كالبكاء » !
(ينطلق فى سلسلة من

القهقهات ، ثم يلتفت إلى
الممثلين قائلا :
« اضحكوا .. اضحكوا »
يذفع الممثلون في قهقهات
طويلة . يستأنف المؤلف
الكلام بعد دقائق بلهجة
رصينة (. ولنعهد إلى
مغزى المسرحية الثانية ،
فقد قلت لكم إن للمسرحية
مغزيين ، فاما المغزى
الثانى للمسرحية ايها
السادة فهو محاولة
التخفيف من تعاستكم عن
طريق دغدغكم .. اعنى
إثارة ضحككم بالقوة ، أو
على الاصح بالعدوى .
فالضحك يؤد الضحك ،
وهذا ما حاول زملائي
الممثلون أن يفعلوه ،
وما يبدو أنهم فشلوا فيه .
ولعل مرجع فشلهم إلى أن
أحزانكم كثيفة جدا وليس
من السهولة أن تنجح
الدغدغة البسيطة في
تبديدها . ولكن صدقوني
ايها السادة .. لا بد أن
تمنحوا انفسكم فرصة
وتضحكوا لتنفسوا عن
أحزانكم . فالضحك
رياضة مهمة تعين الإنسان
على مواصلة حياة البائسة
التي قد يضيق بها ذمرا ..

إنها كالرياضة البدنية
والهواء النقي والشمس ،
وهي متطلبات ضرورية
لإدامة الحياة . لا بد لنا أن
نضحك ايها السادة لتتقلب
على متاعب حياتنا ولا

صارت الحياة عبثا ثقيلا
يقصم ظهورنا . وهي كذلك
بالفعل للكثيرين منكم .
والآن اسمعوا لزملائي
الممثلين أن يعيدوا الكرة
وأرجوكم أن تتيحوا
الفرصة لهم ليواصلوا
أدائهم حتى النهاية .
وهذا من حقهم عليكم .
وأرجوكم أن تلتزموا الهدوء
حتى نهاية المسرحية ،
وحيث عثروا عن رأيكم
فيها بالأسلوب الذى
ترتأونه (وهو يضحك)
حتى ولو برجم الممثلين
بالبيض الفاسد ! (يلتفت
إلى الممثلين الذين
يصطفون وراءه
كالتمثيل ويخاطبهم
قائلا : « ايها الزملاء ..
باشروا عملكم ، يتحرك
الممثلون كالآلات نحو
كراسيهم وينحطون
عليها منتصبى القامات
يتوارى المؤلف خارج
المسرح . يتطلع الممثلون
إلى الرسوم المعلقة على
الجدران لدقائق ثم
يتبادلون نظرات
ساخرة . يتنحنحون
للحظات بصوت عال ، ثم
تنطلق فجأة قهقهاتهم
أطويلة المصودة .
يسود الصالة صمت
مطلق . تستمر قهقهاتهم
لدقائق والصمت يهيم
على الصالة) .

متفرج : إلى متى ستستمر هذه
القهقهات ؟
متفرج : وإلى متى ننتظر أن
يضحكنا المثلون ؟
متفرج : بل إلى متى نظل صابرين
وهم يضحكون علينا ؟
متفرج : هل يصدق هذا المؤلف
المعتوه حقا أن هذه
القهقهات ستسببنا متاعبا
وتبعث السرور في قلوبنا ؟
متفرج : ايها المؤلف المرائى : أين
هربت وتركت ممثليك
يضحكون علينا ؟
متفرج : يا إخوان .. الذنب ليس
ذنب المؤلف أو الممثلين بل
ذنبنا نحن الذين صبرنا
عليهم حتى الآن .
متفرج : أظن أن الوقت قد حان
يا إخوان لنعبر عن رأينا في
هذه المسخرة .
(صيحات من الصالة :
« فعلا .. فعلا » . تبدأ
كراات صغيرة من الورق
وأشياء أخرى تتطاير في
الهواء وتتساقط على
المسرح) .
ممثل : ايها السادة .. صبركم
علينا .. نحن لم نستنفد
وقتنا بعد ..
متفرج : بل استنفدتم وقتكم
وزيادة .
ممثل : اصبروا علينا قليلا ايها
السادة .. اصبروا قليلا ..
الصبر مفتاح الفرج .
متفرج : صبرنا حتى مللنا الصبر ..
إلى متى نبقي صابرين على
ضيعة ؟

(الكرات تستمر في
القطاير والسقوط على
المسرح والممثلين)
متفرج : (وهو يقف مخاطباً
المشاهدين) يا إخوان ..
انتهت المهزلة .. لقد شبعوا
ضحكا علينا ..
(صيحات من الصالة :

« فعلا .. فعلا » . يبدأ
المشاهدون بالنهوض
ومغادرة الصالة وهم
يلفطون فيما بينهم
بعبارات الاستنكار
والاحتجاج . تهبط
الستارة ببطء في حين
بتصايح الممثلون :

« انتظروا أيها السادة ..
نحن لم نستنفد وقتنا
بعد .. انتظروا ..
المسرحية لم تنته بعد ..
لا تغادروا مقاعدكم ..
انتظروا ») ■

ستار الختام

فان
فان

أقنعة السهروردي ومدائح هيلين

حنيف يوسف

سوريا

فوق ظهري، حاملاً أزميله المبارك،
وكادت أن تلتصع عيناها الخبيثتان،
حين وددت أن أطلق إلى وجهك ابتسامة متعبة.

لأجلك،
ابتكرت طروادة أحصنتها الخشبية
والأمم فرسانها الأشداء وحروبها الجبارة
وكذلك ذاكرتها الأثمة
لأجلك يا هيلين،
يشهد القمر تحولاته
من قرص نارى إلى قوس فضة
ومن إبط عميق كواد محذوف من الجغرافيا فى
أقاليمنا الشمالية،
إلى شفتين كرزيتين تتحدثان إلى عن التعب،
أو تضمران خوفاً سرياً من الرجال الجوف
وتكاثر الأوبئة والعلاقات.

بأجنحتها الخمسة وقاراتها الخمس
أطلق القصائد
إلى لعة حضورك الموشورى على شكل أشعة
لا بد منها،
والوان هى فوتوغراف الأوثان الرجيمة،
والطقوس المقدسة
على شكل أشعة لا بد منها،
تطلقين العنان لقانون الجاذبية ومشينة الأزهار
فى ممالك النحل البرى،
كى تلمس عيون الكائنات الحية آثار الموتى قريباً
من شوارع المدينة،
وقريباً من كل شيء ..
بأجنحتها الخمسة وقاراتها الخمس
أطلق القصائد،
إلى صورتك الضوئية فى ذاكرة «ميكال أنجلو»
الذى جاء ترواً إلى عمارتى المهمة

لأجلك،

افتح أذنى على مصراعيهما
أصغى إلى الضجة الصامتة، لهذا الخوف الكبير
والى موسيقا قدميك ..

دعيني أمدح فيك مملكتي
واتلمس بشراسة بالغة،
تناغم حركة الكواكب الأليفة إلى قلوب النباتات
تلك التي تؤدى التحية إلى البشر،
كونهم بشر لو علموا.
أنى أكاد أن أكون حراً،
أو أصاب بالدهشة أمام الجبروت الطيب
لانسجام البحار والمراكب أو لتزامن الانتظار
مع عينين تقولان كل شيء عينين عميقتين جداً ...
دعيني أمدح فيك مملكتي،
أو أقدح شرارة من صوانة ملائكية لأشعل

سيجارتين واحدة لى وأخرى لك.

ثم نتحدث بحذر مقصود يزرعه الشك بيننا،
كى يصبح خوفاً احتياطياً تقتضيه أويمة الممالك،
دعيني أرتب صمعتي كما ترتبين عريك أمام عيون
الآلهة وفى مرأى من الظلام،
وتفضين بسرك إلى بياض كامل يثير الشهوات
المخبأة فى قميص الجسد.
دعيني أطلق عليك أسماء نساءنى كلها،
وأسماء مدننى وقراى،
أسماء أعشاب الطبيعة وأسماء البحار الحية،
وسرطانات المياه العذبة، وأشجار الاحراش
الجبليّة،
وأختار منها ما شامت أرواح الممالك البائدة
والرياح السيارة،
وأضم ما ملكت يمينى منها إلى جداريات المعابد
البارزانية فى قاع دمنى،

حيث لخطوك وقع الموسيقى الصامتة، وكل وقار
الخزامى فى جبال الاكراد،

وانسجام الطبيعة فى لحظة عبقرية ..

لخطوك ايماء الغزالة العاشقة وتفتح الاعشاب
البرية،

لخطوك رومانتيكية الامجاد العظيمة وقوة انبثاق
المطر من غيمة جرداء فى لحظة رغبة .

لم اتصور أن العالم جميل كل هذا،

قبل أن تصيبنى ضربة شمسك الحاسمة ربما
فى غفلة منك،

كما انى لم افترض كل هذا المقدار العظيم من
الثراء قبل أن الملح شفافية إبليك

على بعد ثلاثة أمتار من فنجان قهوة أعدتها لى
يداك.

أنا الذى لم أستطع يوماً أن افترق بين اليأس
والحلم،

أو بين الصروب القائئة على ضفة الأغاني،
والقبلات القادمة إلى كأس شفتين،

استطعت اليوم بكل بسالة،

أن أقع فى ظلال خطواتك الغزالية

وأن أسمع - وكأنه لأول مرة فى عمرى - إيقاع

طيفوك البلورية على صدر هذا العالم.

لئن كنت كائنة بحرية منذ أن أصبح آارات جبلاً
ومنذ أن أصبح بلدى صقراً قارياً يحوم فى
فضاءات الرعب المقدس،

فإنك أشبه ما تكونى بدلفينة المياه العميقة،

وإنى أستحصل على متعتى القاسية حين تقفزين
أعلى من الموج بأكثر من قامة ملح خفى وذكريات
غريقة.

هيلين،

لئن كنت بحرية وشفافة،

فإنى أتذكر من بعيد الكلمات اليائسة والجميلة
التي قالها لك «شيللى» وهو يعوم صموراً

وهبوطاً كأسطول سابع فى عرض المياه الأثمة.

ربما لا تعرفين تماماً أسرار القدر الأعمى،

فأنا الشيطان الأزرق الذى يتربع قرب جفنيك،
على شكل أقواس داكنة،

كلما انتاب التعب ذاكرتك.

حين تشير سبابتى إلى الاتجاه السايح لجغرافية
جدواك الخلاق،

اكتشف مدينتك السهروردية

صدرك عبق الفل، حيق شهوة مفاجئة وانسياب
الأشياء النورانية،

صدرك رائحة وطن بلا موتى،

صدرك ميدان المعارك الضارية بين أسماك
الضوء وأسماء الطبيعة.

أكاد أن أحتار من أسماء وجهك الحسنى وأنى
لاختار تماماً،

الأشد فتكاً بزهو الفراشات أختار يا هيلين
«الفتنة» لأداء فريضتى الشيقة والتي تستدعى

ملذات الأساطير المجنونة على مائدة ضلوعى
المكسرة وسفوح الرغبات المنفلطة

من عقال البجعات البيض والجراح المقدسة لأمم
تباد بالحماسة.

وأيضاً لأداء فريضتى الشيقة كناسك صغير،
والتي تستدعى أجنحة الكائنات الخرافية، كى

أمتطيها بعيداً عن الجوارى،
عامداً متعمداً، أقصد سهيل عريك المتفجر عبر

ملكوت السموات والأرض.

يمكنك الافتراض تماماً

بأنى طفلك الذى فى غفلة من القدر يخرج من
رحمك الجبار دون أن يعرف أحد سلالته،

وأشبه ما يكون بسراب خفيف، وبدون أن يتسبب
لك بالآلم طلق بائية.

أو أنى رجل ضوئى أبكرته القوى الخفية، ساعة
غرق رجل يدعى «يوسف» ومعه عاشقة تدعى
«القديسة زليخة».

كما يمكنك الافتراض أيضاً

بأنى رجل يبلغ من العمر عشقاً غامضاً، يعود
تاريخه إلى شتاتك الخامس عشر حتى ربيعك

الخامس عشر بعد الألف.

يمكنك افتراض ما لا يفترض،

فأنا البرى الشرير الذى يحمل قميصته فى
يمينه، دون أن يدرى أنه فى يده الأخرى يحمل

موته، وهو يجتاز فبار الصحارى البعيدة.

يمكنك افتراض ما لا يفترض،

فأنا الرجل المباغت الذى لم يابه كثيراً بحكمة
الفيزياء

أجيك،

لاحظى بشعلة النار المقدسة من خضبك الإلهى
المبارك وأطوف ممالك الدنيا،

ادعو الناس جميعاً إلى الحرية الكبرى فى
تظاهرة أولمبية،

كأنما عرس الآلهة الجبارة ■

ارتحال الظل

عبد الوهاب الأسواني

مع الموظفين الذين يعملون عندي ،
حدثتهم عن طريقك الرائعة في
الرسم ، وعن سفاراتنا أيام
الدراسة .

سفارات ؟ .. لعل أشهرها
محاولتك الفاشلة في نُثْل سامة
السائحة الأمريكية قرب المعبد
الفرعوني .

- من ينسى الأيام الجميلة .

تهادت بنا المرسيدس في شارع
الكورنيش قبل أن تقف أمام كازينو
كاليفورنيا ، قال :

- عازمك على فنان قهوة .

جلسنا إلى مائدة تلتصق بسور
تصوير يفصلنا عن النيل ، مرّ بنا
زودق بضاري على متنه أسرة ذات
ملابس شعبية ، أحد أبنائها يحتضن
طفلة غريبة ، يترنمون بأغنية

وصلت إلى مستوى إشعال السجارة
لراقصة مشهورة بورقة مالية حمراء .
- منذ متى وأنت في القاهرة يا
حمدي ؟

- ثلاث سنوات تقريبا .

- ولا تسال عن صاحبك رزق ؟

- تقصير مني ، لكنك تعرف المشاغل
وصعوبة المواصلات .

تنهد وقال بعد لحظة صمت :

- طمئني عن أحوالك .

في مازلق لو أردت الحق ، لا
سيطرة على الأسعار ، لم يبق في
جيبى أكثر من نفقة ثلاثة أيام ولا زال
على أول الشهر أسبوع كامل .

- أحوالى جيدة والحمد لله .

- منذ أيام تذكرتك في اجتماع لي

الفرعوني احتكاك عجالات
السيارة بأرضية الشارع ..
سانئها أطلّ برأسه من نافذتها وهتف
باسمى :- حمدي .

وقع بصري على وجه (رزق) الذى
كنا نطلق عليه في القرية رزق خفيف
اليد لم يتغير فيه شيء غير انتفاخ
عينيه ومازال الجرح الفائر في جبهته
كما هو ..

تعسجت من ركوب خفيف اليد
لسيارة مرسيدس .. كان يسطو على
(سندوتشات) الزملاء في حوش
مدرسة البندر ، هل هي مسروقة ؟

مال إلى جانبه الأيمن ، فتح بابها
وقال مبتهجا : اركب .

والسيارة تتحرك بنا ، تذكرت ما
سمعت في زيارتي الأخيرة لليلد ..
قال أحد الظرفاء إن درجة ثرائه

(لولاكى) .. تذكرت عبورنا النيل معا كل صباح فى المركب الشراعى والشتائم المتبادلة بينه وبين المراكبى عن الأجور المتأخرة ، قال :

- انت عرفت باننى أصبحت من أكبر رجال الأعمال فى البلد ؟

- سمعت ، ربنا يوفقك .

جاء الجارسون ، قال له :

- لم أذق طعاما اليوم ، هات لى ثلاث سندوتشات كبدة ، واثنين كسلاوى ، وهات بسطرمة ومخللات وعصير يرتقال ماذا تطلب يا حمدى ؟
قهوة سادة .

انصرف الجارسون ، قال :

- هل تذكر زميلنا منصور حسين الذى كان يضع مناخيره فى السماء لتفوقه فى الدراسة ؟

منصور حسين والأساتذة يتنبأون له بمستقبل باهر بشرط أن يخفف من آرائه السياسية ، علاقته العاطفية بأمينة ذات القوام المشقوق والابتسامة الفاتنة ، محاولات (خفيف اليد) فى استمالتها ، غيظه الشديدة من هذه العلاقة ، المعركة التى اسفرت عن الجرح الغائر فى جبهته ، زواج الصبيبين بعد قصة غرام أسطورية ، قلت :

- أذكر منصور حسين طبعاً ، أين هو الآن ؟

- موظف عندى ، يدخل مكتبى ويظل واقفا أمامى لا يجسر على الجلوس إلا إذا أمرته .

منصور حسين يقف أمامك أنت ؟
: وماذا عن أمينة ؟

- سلامات يا حمدى ؟

- الله يسلمك .

- انا مشتاق لك جدا ، لا أنسى لك شهانتك حينما اتهمنى ابن ناظر المدرسة بسرقة نقوده ، أنت الوحيد الذى وقف معى .

لكنك لم تحدثنى عما فعل الزمان بأمينة ؟

- تهمة باطلة طبعاً .

جاء الجارسون بالطعام ، انهمك فى التهامه بنفس السرعة التى كان يلتهم بها سندوتشات الزملاء ، قال وهو يضحك :

- مكتب المدعى الاشتراكى استدعانى .

- خيرا ؟

- وضعوا أموال شريكى السابق تحت الحراسة بحجة أن ثروته جات عن طريق غير نظيف ، لكننى طلعت برامة .

- الحمد لله .

- طول عمرى أعمل حساب ألف سنة مقدماً ، حققوا معى ، وقالوا موقفك القانونى سليم ، لكننا على المستوى الشخصى غير مقتنعين .

- ويعدنا ؟

- ولا حاجة ، المال الحلال لا يضيع ثم أننى لم أضع يدى فى جيب أحد كل جنيه عندى جاء نتيجة تعب .

لكن ماذا عن أمينة ؟ .. هل ثمة مضايقات بعد أن أصبح زوجها لا يجلس إلّا اذا أمرته ؟

حطّت ذبابة فوق الجرح الغائر فى جبهته ، هشّها وهو يقول :

- أهل بلدنا لم يصدقوا أن ربنا فتح على بهذه السرعة ، ناس مثل البهائم ، لا يعرفون أن الله يعطى الحكمة لمن يشاء .

لكن ماذا عن أمينة ؟ .. هل مازالت تصر على آرائها السياسية كالعهد بها فى مناقشاتنا الصباحية ؟

سقطت نقطة دهن على كم بدلته الحريرية البيضاء ، مسحها بورقة شفافة لكنها تركت بقعة داكنة ، قال :

- منذ شهر زارنى الحاج عبد الكريم الزهران ، كان يجمع تبرعات لبناء مستوصف فى البلد ، دفعت له خمسة آلاف جنيه .

- بارك الله لك .

- ذات مرة رفض اقراضى خمسة جنيهات ، تبرعت له وهدى بما يدفعه ألف واحد من أهالى بلدنا لكى أشعره بالإذلال .

وهل تشعر أمينة بالإذلال الآن ؟ .. كيف السبيل الى مغفرة أخبار صاحبة الوجه الذى سحرنا جميعا ؟

- قلت إن زميلنا القديم منصور حسين يتعاون معك ؟

لوح بيده فى استهانة :

- مجرد موظف عندى بين عشرات .

- أين يسكن ياترى ؟ - كان يسكن فى حيّ حقيير لوريطوا فيه القرد لقطع السلسلة وهرب ، أعطيته شقة فاخرة فى إحدى عماراتى وييجار منخفض ولون خلو رجل .



للنَّان : صلاح طاهر

صبر موروث .. حامت فوقه موجة من
العصافير لم يحسَّ بها .. مواسير
الفندق الكبير تتمطى فى الشارع
لتصبَّ فى النيل .

- أين تحب أوصلك ؟

- ميدان التحرير . ■

- فيك الخير ..

دفع الحساب وخرجنا .. شقَّت
بنا السيارة شارع الكورنيش .. بُرج
القاهرة بدا ضئيلا بجانب الأبراج
الزجاجية العملاقة... ثمة صياد
عجوز يجلباب باهت يلَمِّم شبكته فى

مل ضاعت أمينة ؟ .. انطفأت تلك
اللمعة الذكية فى العينين تنمَّ عن
اعتزاز صاحبها بنفسها ؟ .. أنلتها
الحاجة ولم تعد تعارض أحدا ؟ ..
تحولت الى كائن ذاهل لا يفهم شيئا
مما يجرى حوله ؟

ماء غارق فى

لـ

أحمد زرزور

• عرش الشاطرين :

انزعجوا يا أولاد، فإفطار ١٦ رمضان بتوقيت الثانية صباحاً : له هدوء القنلة ، والذين حاولك - لحظتها - أعاروا كوفياتهم لشتاء الطامية رغم الحرارة الناصعة للحزن ، وطالبونى بمسئولية صوم معلق .

لأحاديثهم الطيبة يا أولاد : رائحة لا يُخطئها سرير بارد أو حافظة بلا أصدقاء، هم يرونك فائضاً بالحلم : وانت مُسجى على عزلتك = لا تقل إن لحكم مر ، ولا تُضيئوا جذوعكم : العطارات تُحاصرنا ، والمشطرون لهم صيف قراح يمضفون : سواء غنت الخصلات أم الأيدي ندبت حظها ..

الشفقة رَأَسَلَتِ الصيادين وَأَعْلَنَتْهُمْ رَحْمَةً أطفال يكبرون مع الذباب والوصايا : يا أولاد : انطلقوا .

• الأسير :

بمديّة يطاردون كوكبك ويمسكون عليك شتائم الرُحمة ، هل تعطّيهم أثراً جديداً ، لديك مشروع لتوديع المؤامرة ، وهل تتمتع بحاسة شم قوية لرصد جميع الكهوف ، أتوانيك الآن شجاعاً الموسيقى المؤجلة لورقة

التوت ، اتبينت الفحولات المعصوبة ووضعت مصابيحك على مآذب البوار، أيكما يرُمهُ الصَّداع النصفى
ولا يُصْفَقُ له الباقيون ؛ أليكَ مشرعٌ لتوزيع المؤامرة ؟

الذين يُحَاوِنُكَ :

أبانونا أسيراً ينتظرُ الغيمة والعصفورَ معاً .

• شوارع الخرافة :

لاجدُ مدينةً كلما رنَّ الهاتفُ ، أما القرى فتُمدُّ أضرحتها للبقشيش ، المدينة رحلتُ راؤها وتركت «غين»
الذكرى؛ إشباهُ العشاق وبقايا العاشقاتِ يراودون جرّسى = هل ينحازُ لكتبهم المسروقة ؟ صوته اخضر
وهذا ما يُخيفنى كثيراً ؛ لى تجربة قاسية مع رقصاتٍ سابقة حرّضت القمرَ على أعضائى ...

اكادُ أظنُّ أنى أصلحُ فريسةً دائمة ؛ ولاجدُ هاتفاً يؤصلنى بحورية عبّدت لأجلى سماواتها
فأسألها : لماذا

حين تحركُ جناحى

أسرعتُ بالفراق ... ؟

• سائلة :

للأولاد إشاراتُ رائعة ؛ لهذا ينهضُ الشجرى دائماً باتجاه امرأة تُقصّر طولها بنحيبه وتشتراطُ أن يبتسم
للعشاء البارد ، للأولاد إشاراتُ رائعة ؛ من الجريمة يأتون بفراشات وفوازير ...
الهدا تنهزمُ

وتعقدُ صلحاً يُسفر

عن عائلة ؟

«للأولاد إشاراتُ رائعة ؛ فلا تشاركوهم الغناء والضحكات»

= هكذا صرخ ماء غارقُ

فى

نارٍ

صغيرة .

• قيام المدهد :

نهارٌ كاملٌ بلا جسدٍ مُبين ، نهارٌ كاملٌ : صيامُه غيرُ مقبول ؛ إفطاراته السابقة مغفرةٌ مثقوبةٌ وصريُّ
أولادٍ ، الأنبياءُ استنفروا عقابريتهم ولا يزال العرشُ مُبللاً بالصدى ...
لعلّها الآن تخوضُ في زجاجِ قَطْرَتِها على صوتها في رفيفنا الأول ، أو لعلّها أغرقتُها في كهرياء أنيقةٍ
لاصطياد هديلى ...

نهارٌ كاملٌ : حتى بلا ملكةٍ مُستبدةٍ تُحرّرُ تكشيرتها لاصطياد ولائى ؛ أنا الذى أعدُّ المائدة وأقرصُ
الشمسَ فى فخذها وأدبجُ المشكّات وأنهرُ الكوكبَ الذى اعترضَ على طلاء روحها ،

وأهمس تحت ظلام قدميها :

كلهن يُضنن

ياسيدى

بالتساوى ..

فاعزم المجرة كُلّها على طاعةٍ واحدةٍ . »

• مران التوابيت :

وَعَدْتَنَّا مراراً بياسٍ يكفى ؛ فهل لديك صلصالٌ صالحٌ لتنويم النيران الصغيرة .

حسناً ، إليك أزميلُ الأصدقاءِ الفارين من برنامجِ العنديلين : لا تُفرّقْ بين شرارةٍ وأخرى ؛
للجسدِ المُبينِ أماراتٌ غيرُ مرتبةٍ = لا تشترطُ زمناً للسُرّةِ ولا مكاناً للحوارِ [لا تُدَقِّقْ فى أرضية الحمام :

فما الذى

ستفعله

أكثر من

صراخير

مدنقة ... ؟ ■

القصص

وفيق الفرماوى

الرياح الصملة بأصداه الطبول والدسوف والمزاهر والنايات الحزينة المؤثرة ، الأمر الذى أهاج الصقر ودفعه إلى خمش العوارض بمخالبه ، فأسرعت بالصعود إليه على أفلح .

قال : لا تحاول .

وتشاغل عنى بمنظاره الكبير ماسحاً المكان من حوله ، فأخرجت له أوراق عملتى وبعض طوابعى المنقوشة بالتمائيل والمعابد والأنهار المقدسة ، فاقهمنى أن صقره ليس موضعاً للمساومة وأن عليه لو أراد ، مراجعة السيدة أولاً ، ولاداعى لإثارة المتاعب ، وتطلع إلى ساعته مشيراً لبصاره المرافق ، فأنحنى حاملاً للصقر وجبته .

قال : لا تصادته

واندفع إلى داخل الغرفة المؤطرة بالخرائط وأدوات القياس ورايات البلاد المعلقة ، وأغلق الباب خلفه ، فحملت نقودى وطوابعى وغادرت

بطريقة ماهرة ، حيث انعمدت آخر حلقاتها حول قائم فراشه المحاط بالسستائر والأصداف والنوارس المحنطة . كان الكابتن يننى وقتها يقف مزهواً بملته الرسمية المقصية ، خارج غرفة قيادة الباخرة ، تاركاً أمر مراقبة أجهزتها لبحار وربيته المرافق ، فوددت لو أصعد إليه فى مكانه كى أساومه فى الثمن الذى طرحه مقابل فك أسر صقره المكبل ، على أن يدفع له نصف ما طلب بالعمله التى يريددها ، ونصفه الآخر من حصتى فى البيرة والسجائر وبعض طوابع الرسائل التى تصلنى ، لكن صراخ صقره الملتاع أشلنى ، فلعلت حظه النعس ووقفت أرقبه .

كانت الباخرة تشق بمقدمتها بحراً هادئاً ، تنعكس فوق مياهه ، ظلال الجبال المكسوة بالاخضرار والابخرة والبيوت المشيدة فوق الجبال والهضاب والمنصدرات السريعة الهائلة ، تلاحظها من حين إلى حين ،

كان قد استرد عافيته ، وأصبحت أنفاسه الآن تتردد بانتظام دون أن يرتطم صدره بالعوارض الخشبية التى وسدت تحته ، مخافة أن تتآكل عظام مخالبه من الرطوبة والأملاح والنفائيات المتكلسة ، فأسعدنى ذلك ورحت أطلع إليه حيث يقف مكبلاً من إحدى قائمتيه المريشتين بطوق من الحديد ، امتدت حلقاته اللامعة أسفل الطاولة المزينة بسارى رايتيه الموسومة بالعظمتين والجمجمة المفرغة ، والمدة لاستخراج أحشائه وحشوه بالقش والشمع وكرات القطن المشبعة بالزيوت والدهون والأعشاب المعطرة ، عابرة فى امتدادها المساحة الفاصلة بين نهاية الدرج المغطى بنسيج سميك من نبات القنب المصبوغ بالألوان الفاقعة ، والطرقه المبطنة بالرايا والصور والنصائح الواجب اتباعها لحظة دوى رنين أجراس الغسق ، مخترقة الجدار الخاص بكايينة الكابتن يننى ، خلال فتحة تم تقبها



أسطحه خلال الضوء المشع من
كهارب الأعمدة الإرشادية المنورة ،
وضعه أمامي وصب لي من زجاجة
فتحها .

قال : لا تشغل بالك

وحرك رأسه ناحية صقره ،
فالتحت له باتى لا أود مزاحمته عله
فى انتظار احد ، فابتسم والى
للصقر بقطعة جبن غمسها داخل
كاسه .

قال : أنها تلعب الورق .

فتجاهلت إشارته ورفعت كأسى
إلى حلقى وأفرغته عن آخره .

قال : على أخطأت

وراح يسألنى عن البواخر التى
عملت فوقها وأسماء قباطنتها ، معلناً
أنه يعرف بعضهم وأشاد بخبراتهم
الواسعة ، فسألته عن قبطان
باخرتنا .

قال : يلعب الورق .

قال : هل رأيت السيدة

فلم ارد

قال : من الأفضل

وأضاف - المنزى واجب

وتركنى مودعاً .

ظلت الريح المنفخة تدق نافذة
غرفتى مصحوية بصراخه ، فاحزننى
الأمر وخرجت استطلع الخبر .

كان الكابتن يننى يجلس على
الطاولة المحفوفة بالزجاجات المعتقة
والأسماك وقطع الجبن والسجائر
وكومة من المصار وفصوص الثوم
المقشرة ، تظلل أطراف رايته المرفرفة
فى الهواء طاردة من جوله بضائه
وفراشات ليله المحومة ، فأردت ألا
أقطع عليه خلوته واستدرت عائداً ،
فاشار إلى بالجلوس .

قال : ما الذى أيقظك

وانحنى بجذعه أسفل مقعده
ساحباً من حقيبة كانت تحت كاساً
من الزجاج المضلع ، راح ينظر إلى

المكان . لم أكن العربى الوحيد على
ظهر الباخرة ، كان هناك آخر لا
أعرف بالضبط من أى قطر كان رغم
محاولتى التى باءت بالفشل ، فآثرت
أن أناديه بالجامعة ، فلم يعارض
واحتضنتنى ضاحكاً .

قال : أصبت الهدف

ودعانى إلى غرفته وأخرج لى
حزمة من جوازات السفر ، عليها
صوره وعناوينه وتواريخ ميلاده
والأعمال التى يمتنها ، راح يحادثنى
أثناء رؤيتى لها بلهجة ناسها
وحركاتهم ، فاذهلتنى قدرته وسألته
عن الصقر ، فحكى عن ظله الذى
غطى الباخرة ، مطيراً بانفاسه
اللاهثة ، شحنة كاملة من الصناديق
المعبأة ، كان صاحبها قد نجح فى
الاتفاق على نقلها قبل أن ترفع
الباخرة فى اللحظة الأخيرة مراساتها
، وكتب تعهداً يتحمل مسئولية
فقدانها ، وأقسم لى أن الخسائر التى
أحدثتها سقطته ، جار لأن حصرها ،
وابتسم .

وهرس ، بأصابعه فراشة نجح فى اقتناصها ، فرفعت كاسى الثالثة .

قال : هديتى لها .

وأشار إلى صقره وابتسم .

قال : الأوراس .

فايقنت أن علىّ فك أسره وإطلاقه ورحلت أرسم خطى ، فصب لى من زجاجته ، قال أن ما دعاه لإحضارها لم يكن وليد ضغط من أحد ، وسألنى إن كنت متزججاً ، فنفيت ذلك .

قال : حسناً لم تفعل

وأضاف : لا اقصد ذلك بالضبط .

وراح يشرح لى الطريقة التى يتبعها فى شق بطون طيورده وتفرغ رؤوسها قبل أن يبدأ فى تحنيطها ، وسحب حقيبتة والى أمامى سكاكينه وزجاجاته الكاوية ، فاحتسيت كاسى ونهضت .

قال : سوف نرى .

اقتنص فراشة أخرى ملققة وهرسها .

كانت ورديتى قد قاربت على الانتهاء فغادرت الماكينة صاعداً الدرج كي أوقف العامل الذى عليه أن يستلم مكانى ، وأيضاً مهندسه الثالث، كان الصباح مايزال فى أوله ولا شئ يعكر السماء غير بعض السحب الزاحفة ناحية المضيق الذى لاحظت مداخله ، فاخترقت السطح من جهة المطبخ علىّ اجد شيئاً أكله ، محاذراً الانزلاق فوق سرب من السمك الطائر لم يستطع أثناء طيرانه المتقطع عبور الباخرة ، فتناثرت

أجسامه الصغيرة كالجراد ، فاتحاً حلقوه وأجنحته الشفافة ، ظلت فرقعات أجسامه تلازمنى خلال تقدمى ، ففضلت أن أغير مسارى حتى لا أتقيا معنتى ويدخلت من الطريقة المواجهة فاضطلمت بها . كانت السيدة فى طريقها إلى السطح تكسوها غلالة رقيقة من القماش المطبوع بالزهور الرقيقة الملونة تكاثفت أسفل بطنها وفتحة صدرها السائبة فاعتذرت لها .

قالت : لا عليك .

وأزاحت خصلة من شعرها تناثرت خيوطها حول جبهتها فانعكس ضوء الصباح على منابت صدرها أسفل الفتحة الواسعة ، فاندت رأسى واستسحمتها فى العبور .

قالت : هل رأيت الكابتن

فانطلقت داخلاً الطريقة نون أن انطق وعندما وصلت إلى نهايتها ، وأثناء انصرافتى وقلت أنطلع إليها على أعرف اتجاهها .

كانت مازال منتصبة عند المدخل تتابع تمركى بابتسامة زائدا ضوء الصباح الذى راح يقتحمها من الخلف ، تالقا ، بينما ازددت زهورها كشافة أسفل بطنها ، فواصلت انطلاقتى على أمل أن أنجح فى تخليصه .

كنت قد نجحت فى الحصول على بلطة من الجامعة ، أقسم لى أنها لا تفارقه أثناء عمله ، ولولا معرفته بجاجتى ما كان وافق على التفريط فيها باى ثمن ، وراح يشحذها على حجر عنده ، تفاخر بأن أحداً غيره

على الباخرة لا يجيد استخدامه ، وأضاء شمعاً لديه وضعها فوق حافة نافذته وهوى عليها فشطرها نصفين ، ظل كل منهما محتفظاً بشعلته دون أن تهتز أو تطفئ .

قال : ما بالك بالسلاسل .

وضحك فضحكت أنا الآخر .

غادرت غرفتى حاملاً البلطة وراء ظهري ، محاولاً الوصول إليه قبل أن يلمحنى أحد .

كانت الباخرة وقتها تخرق المضيق الضيق ببطء ناشرة من حولها نعيم بوقها ، فايقنت أنها فرصته وتسميت زاحفاً ، تصاصرني أصوات الطبول والدفوف والنابات الحزينة المؤثرة لكن ضحكتها أربعبتى ، فوقفت أنطلع إليها بعيون جامدة .

كان الكابتن يننى ممدداً على السطح جوار طاولته المعبأة بالزجاجات الفارغة ، محاطاً ببركة من قيهه المخمر ، راحت السيدة تخوض بأقدامها العارية داخله محاولة سحبه من ذراعيه ، غير عابئة بثوبها الذى تطاير فى الهواء كاشفاً عن تفاصيل جسدها المبلل بالندى ، فقفزت ناحية الصقر وفصلت بضرية واحدة قيده اللامع ، ورحت أدفعه كي ينطلق ملحقاً ، فهاجمنى زاعفاً وغرز فى وجهى مخالبه ، فسقطت فى دمي عندما فتحت عيني كانت السيدة تقف على رأسى بزهورها الكثيفة الداكنة ، يعلى صقرها الصارخ أحد كتفها المضمى بلعة الصباح البارد . ■

لحظتان

[قصائد]

محمد هشام

يشهرُ الأَمْسُ
احتضارَ اليومِ

يفغو الأَمْسُ في كفنٍ
ويوقظُ
شهوةَ الأحياءِ

متنداً .. يسيرُ الأَمْسُ
يحملُ دهشةَ الأطفالِ
كلُّ بصيرةِ الآباءِ

ما في الأَمْسِ
غيرِ الأَمْسِ
لكن ...

مَنْ يقودُ الأَمْسَ صوبَ الروحِ ؟
كيف يفرُّ
من وقتٍ يفرُّ من الدماءِ ؟

وقتٌ غائرٌ في الوقتِ
يومٌ ذاهبٌ للموتِ :
أَمْسُ

وَحَدَهُ الأَمْسُ المتوجُّ
وَحَدَهُ

لا حلمَ فيه ولا انتظارَ

وَوَحَدَهُ الأَمْسُ المسجى
كاملاً

مثل احتضارِ ظهيرةٍ

لا تشيءَ غيرِ الأَمْسِ يشبهه
وما يأتى

يحثُّ خطاهُ نحو الأَمْسِ

فى كلِّ اتجاهٍ

الأمسُ

يوغلُ في الزمانِ
ولا يشيعُ

الأمسُ يسكنُ

في خلایا الزوجِ
في ظلماءِ العيونِ

الأمسُ يسكنُ

بين عاشقةٍ وقُبَلَتِها
وما بين البراعمِ والخريفِ

الأمسُ يسكنُ

في التحيبِ وفي الصدى
بين الكهولةِ والتمنى

الأمسُ يسكنُ

في النعاسِ
وفي دروبِ الصحارى

- حتى الموت ؟

- حتى الموت

ينسجُ أمسه إرثاً لمن يبقون

أمسُ الصوتِ

صمتُ غامضٍ

ينحلُّ مهزوماً

وأمسُ الماءِ

ما يلدُ الندى

والعشبُ

أمسُ الكهلِ

وقتُ صار يسألُ :

- وما جدوى اكتراثك بى ؟

وأمسُ الطفلِ

وقتُ ظلٍ يقطرُ

من أصابعِ أمه

أمسُ الجنينِ

ترددُ الشهواتِ

في ليلٍ وحيدٍ

والرحيلُ

يزيحُ أمساً

كى يرتبَ أمسه

والأمسُ

ليس كمثله

أمسٌ .. ولا يومٌ

ويومك

راحلٌ للامسِ

هل أخيت أمسك ؟

لا يمدُّ اليومُ ساعده

لن يمضى

بعيداً عن ملامح أمسه

مَنْ أنت ؟

أمسٌ ظلٌ يكبرُ فيك

يوماً بعد يوم

كيف يبصرُ

مَنْ ينظفُ - كلُّ يوم - عينه

من أمسيها ؟

لا يومٌ يذهبُ بفتة

لا أمسٌ يولدُ بفتة

فانظرُ ملياً في عظامك

نجمةً أخرى

تهاوتُ في شباكِ الظلِّ

يومٌ ما .. تلاشى

والنهارُ يمرُّ ثانيةً

وثانيةً يمرُّ الليلُ :

أمسٌ سوفُ يولدُ

فانتبه

لليومِ في عينيك

سوفُ يصيرُ أمساً

وانتظرُ

ليُتمَّ فيكِ الأمسُ

مولده

على مهلٍ

سينمو فيكِ أمسُك

لا تؤرقهُ

امتلىءِ أمساً

والأ

فامتلىءِ ظلاً ■



طَبْر العودة

إبراهيم فهمي

يفرح فيلعب، يحب أن يكسر أمر
القبيلة فيلعب، يلعب كيف يتفق، يلعب
كيف يخالف، يتفق كيفما يتفق
ويخالف كيفما يخالف!

○○○

.. النوبي ..

كيف؟! متى؟! .. تكون سيرة رجل
بسيرة كون، سيرة كون بسيرة رجل،
كيف يحب أن يرجع لأكوان أحبته
فأنكرها، ظلمها غيره، فضيئها في
غيابه وأحب أن يرجع إليها في مماته
فما وجدها!

.. النوبي ..

.. كيف ينزع أهله مجبرين في غيابه
قلاندهم، قلادة بقلادة، كأنما غارة
من همج وجوعى أغارت عليهم
فأنكسروا وانحسروا، قيدوا صفارهم
في أقدامهم ورحلوا، كيف يبذل الأهل
في غيابه قلاندهم، دونما أن يحضر

.. تاتمنه أكوان على حوائجها وأكوان
تخادعه، كأنها تاتمنه وما اتتمنته، لا
يفتح أحد علب عطورها (الآه) ولا
يختلى بها أحد في خلوتها (الآه)،
تسلط عليه زمانها فيلاعبه بالعباب من
نار، يباعده بينه وبين أرضيه (تلك)،
يباعد بينه وبين بنيه، بين زوجة
وخليليه، تسلط عليه نيرانها فتشويه
بجمرها ويشويها، تسرق منه الروح،
تسرق منه (الشبابا)، تسناه في
أعيادها، وأعياده تنسيه!!

○○○

.. النوبي ..

.. وأرض تزيه أطفالها رؤى العين،
حينما يحن لأطفاله، تزيه رؤى العين
صفارها، يلعبون في أعيادها فيحن
لما كان يلعبه في صباه ويلاعبه، كان
يلعبه الكون فيدور به الكون ويغير
أزمنته، تجاويه الأرض لعباً يلعب،
كان يحب أن يحزن فيلعب، يحب أن

ف يلعب الطير في السماء لعبة
الرحيل، يلعب لعبة الوصول،
يلعب لعبة المناهى...!! .. يحوم النوبي
حوم الطير في السماء ويلعب العابه،
ولا يعرف أي بلد تريحه فيريحها، ولما
يتسعب له جناح يحط على أرض لا
تريح الجناح الكسير، ما عرفها ولا
عرفته، لكن السماء ضاقت به لما
ضيئقوها عليه فسقط على أرض
أشعل لها أصابع يديه شموعاً من
نار، وأدخرها من ضوء الصباح
صباحه لوقت لا يكون فيه لها صباح،
وأدخرها من الليل ليلاً لوقت تمن
فيه إلى ليلها، يطلب منها أن يعرف
مفاتيح سرها كي يعرف جنتها فما
باحث له بسر، فيبدأ الحوم ثانية،
يلعب لعبة الرحيل، يلعب لعبة
الوصول ويلعب لعبة المناهى...!!

○○○

.. النوبي ..

حشرهم الأخير في الوداع، إذا كان
حزنا ودنما أن يحضر حشرهم
الأخير إذا تمثله عرساً؟ ..
كيف؟ .. كيف؟

.. الثوبى .. !!

.. ثلاثون عاماً على رحل الراحلين في
الشتات، في عرف المبعدين ثلاثون
قرباً، يود أن يصالح الناس طرْقاً لها
مسالك وطرقاً بلا مسالك فتتشق
الأرض أخاديد من تحت أقدامهم
حينما يذبون عليها بالعباب، فلا هي
تريدنا ولا (نحن)، في بلادنا (تلك)
لعينا وكانت لنا لعبة واحدة، هي
واحدة، نحفظها من ثلوب الكبار
واحدة، نعلمها من بعدنا للصغار
واحدة، كُنَّا إذا أردنا البكاء لعينا وإذا
أردنا الفرح لعينا، ففرحنا، كُنَّا إذا
أردنا العراك لعينا فتماركنا، عندنا
ما نتعارك به ونتعارك فيه ونتعارك
عليه، ثلاثون عاماً في الشتات، نطرد
عن ملاعبنا ما جدت به الملاعب، بعد
تبدل اللعب وتبدل الملاعب.

○○○

لعبة المسافرين!

.. لعبنا لعبة المسافرين، نادينا اسمه
كى يرجع إلينا، فرجع، إذ به كما
الصباح في أول الصباح يرجع إلينا،
سمعنا أنه سافر من وطننا الغريق
صبيّاً، كان رجلاً وكان صبيّاً، سافر
إلى ممالك منصوبة على صحار
(فكيف صحارى وصحارى؟) وممالك
منصوبة على بحور فكيف بحور
ببحور، ممالكنا كانت منصوبة على
صحار بأشجار من سدر وفي
السماء، منصوبة علي بحرين، بحر

من تحتها نزع عليه رموسنا لما ننام
وبحر من فوقنا نغطى به لما ننام،
سمعنا أن كل من ودعوه في الرحيل
من ممالك الأولى إلى تلك الممالك،
ماتوا بعده وما رجع إلى حزن قريب
أو إلى حزن بعيد إلا أنه رجع مرة
ورمى بذرتي في وعاء زوجته «عائشة»
خليل، وبدأ العموم وقلنا إنه لابد أن
يرجع، كى يرى صفاره .. وما
رجع .. !!

.. بعدها! .. كشفوا العشب عن
أقدامنا في الأرض كى يعرفونا من
جذورنا واقتلعونا فكتستنا الريح، كما
تطير بمراكب رست على المراسى
ونسى بصارتها أن يريطوها بالأرض
من أطرافها.

.. السّويى ..! .. «السريس»
عواضة!! ..

.. أبذلونا في غيابك بما أبذلونا به من
أرض وما رجعت، كانك كنت تبكى لنا
وتبكي علينا في منافيك حتى انطلقت
فوانيس النور في عينيك، لعبنا لعبتك،
وها أنت ترجع لنا إلى بلد ما تعودتها
منك عين، فكيف تقلبها بين عينيك
وتطوعها فتطوع لك بين راحتك ..!
.. هانت يا طيز بعيداً رجعت!

.. رحلنا عن أعشاشك في غيابك
ورجعت.

.. هانت ترجع لنا، فتجدنا نصبنا
لنا أعشاشاً

في الهواء في بلد رحلنا إليها أول
مرة وكانت لك،

كانت لنا شجرة، جميلة مباركة
مقدسة! .. هانت يا طيز بعيداً
رجعت!!

.. السّويى ..! .. «السريس»
عواضة!! ..

.. أراك وجهاً عجوزاً كبيراً، ونحن لا
نذكر أبداً، إنما ندع الزمان كما الريح
يمر من خلف ظهورنا، أراك شوقاً من
بعد سفر، أراك تلاطف عيناك، تكلمهم
عن بلاد رأيتها وما رأتك، رجعت إلينا
كطير هبط مضطرباً بأرض تنمى أن
يكون لها مرسى ترسو إليه مراكبك،
فتمتج القلب وترضى العين بصلوة
الشرق في عيون مستقبلتك، أراك
تغيب أحياناً وتسال (عائشة) زوجتك،
كيف كان يا عائشة يوم الرحيل
العصيب؟ .. من مات؟ ومن رحل
دونما أن يموت، فتخبرك «عائشة»:
أن البلاد تهبّات مرة أخرى بزينتتها
لك على الأرض، تعب منها البحر
الشوارع هناك كما كُنَّا نراها والبيوت
كانها واقفة عزيزة كما هي ..
وسألت: «الجميزة العجوز، كيف هي
المباركة؟ .. فآخبروك أن «أمشير»
الخصيب جامها فآخضرت كما
كانت وأينعت، واسمك المحفور على
ساقها كما هو، اشرب من صناديق
الخير التي رجعت بها من سفر، كلما
سمعت من أصحابك حكاية أوجعتك
هناك في صباك، مرة تضحك فتقول
بضحكك، مرة تبكى وتعلو بالبكاء، من
يسمعك يظنه بكاء بلد، مرة تحكى لنا
عن أيامك هناك في أسفارك، كيف
كنت تطارد زعابيب الهواء وتدخل
وسطها، فتدور بك حتى ترميك على
بحر من ملح ولا تفيق إلا حينما يدخل
الماء والمالح فمك ويحرق لسانك، كى
يكف عن اسم أرض يلجج بها، أحبته
وأحبها!!

○○○

.. كانت الجميزة العجوز المباركة هناك، تسلم أرمنة الأرض للناس، تسلم زمناً لزمناً وزمناً للناس، تسلم عهداً لعهود، عهداً بعهد، فمن يعطى العهود ومن ينتصر بالزمن للناس؟! ..
وذن الناس أن الجميزة العجوز أسلمت الروح مثلاً سلموا، إلا أن جمعاً من رعاة مرّوا بهم في ديارهم الجديدة بوطن الشتات وحلوا بهم زواراً وأخبروهم أن المباركة أخضرت هناك في بلادهم كما تخضر الدنيا في لية عيد، بعد أن تعب البحر من الأرض التي غزاها ورجع إلى مجراه القديم كما الغازي حينما يتعب من غزوته.

○○○

.. يا عواضة!! ..

.. سألت الناس بعد ثلاثين عاماً من الرحيل عن الجميزة المباركة، فإخبروك! .. لكانك تراها على البعد، هي بالقطع ترك، تكلمها.. فتسمعك، تكلمها ..تكلمك، تتأديك أن تكون أول العائدين لها بزفة العرس، شاهداً على نفسك في حضنها، وتسأل! .. كيف هو بيت جدى؟ كيف هو بيت عمى؟! .. كيف هو بالأخص بيتنا؟! فيجيبونك بأنه عزيز النفس واقف كما هو.. يسأل عن أهله كيف أصبحوا راحلين؟! وكيف أصبحوا مبعدين؟! .. كانت الجميزة المباركة تحتفظ لك في خزانة ساقها بطن وتحفظ لك بقري، تلاغيك بلفاك، تلاغيك بكلام من الهند وكلام من الصين، كنت تضرب لها على ساقها فيرن لك كما طبول العائدين من نصر قريب، وتسمع كلاماً لأهل

الصين، تسمع كلاماً غير كلامك، وغناء غير غناك، تسمع وقع مراقص غير مراقص أهلك، تسمع صوتاً حنوناً طيباً من صندوقها المسحور يتأديك، يقول اسمك طيباً واسم أمك طيباً.. يكلمك عما يفرحك.. يكلمك عما يؤلمك، يكلمك عن خلياتك، من صارحتن بنزواتك، يدلك على حجاب محبة لبنت استعصت عليك ويسامرك وقت أن تحزنك ويسرّى عنك.

.. وكنت!!

.. كنت أنت وحدك حارساً على الجميزة المباركة، تنهيا للعراك إذا ما لمسها بحار غريب وربط في جذعها مرابط سفانته.

هناك!!

.. كانت تأتي (المباركة) طيور إغاريد من كلام كانه معلق ما بين الأرض ومما بين (السما)، كنت تجلس في البكور، تسمع كلامها متى كلمتك، تسمع شكواها متى شكت إليك!!

.. يطير طير أخضر فوق رأس السموات،

في بطنه مفاتيح بلاد تسكن جوف الجميزة

المباركة، ولها أبواب مفتوحة بلا مزاليج.

.. فما سقط لك من بطن طائر أخضر مفتاح في كفيك، تجلس وحيداً حزناً مسبتداً إلى ساقها بظهرك، تصاكبها متى بدأت هي (الحكايا).. وبدأت!!

.. هناك!!

.. كنت تجالسها «يا عواضة» وحيداً وتجالسك، تلاعبها وتلاعبك بلعبها، لا تشارك الناس فيما يلعبون، وتكلم أناساً من الهند وتكلم أناساً من الصين، تكلمها بكلام تكلمت به في المهدي قبل أن ينطقك أهلك، تحلم بمفتاحها السحري يسقط لك من حلق طائر أخضر، تحب أن تفرغه فيرميه لك في كحك!!

.. هناك!!

.. كان يدعوك «فاروق ميرغنى»، ويدعوك «رمضان عثمان» أن تتجاوز معهم حجب السماء، وأن تبيض الأرض في حجرك، وكان يدعوك الشيخ «أحمد معتوق» لكى تأذن لمركب أن تبحر في أول إبحارها، فلا تأذن! فيأخذون الإن من غيرك! .. وكان يدعوك «محمود المندوب»، ويدعوك «حسن محمود» كى تصوب معهم منافساً على زجاجات الشرابات بالبندق والدمان صغيرة مجدولة من صفائر امرأة سابعة في بحر السماء، فلا تسمع وتحلم .. تحلم، بمفتاحها السحري يسقط لك في حجرك.

○○○

.. يا عواضة!! ..

.. كانت تخاف أن يتبدل الناس بعد تبدل الأرض،

فها هي طيور خرجت من فقس في حاضنات غير

حاضناتك الأولى، سمعوا عن البحر، وسألا!

.. كيف يكون البحر؟! .. وسمعوا أن البحر

هناك انحسر ورجع عن قراهم،
وضحكت للنديا
الجميزة الحارسة المباركة فشدوا
إليها الرحال.

.. «يا عواضة» ..

.. اسمع «فاروق ميرغنى»، اسمع
«رمضان عثمان»، اسمع «عبدون»
نقودى، يدقون طبول الرحيل وطبول
الرحيل. .. هاهم يدعونك للسفر كي
ترى ما فقدته، كيف فقدته، وأنت
تعرف من أفقدك إياه، فاحمد إلهك
واشكره ، إذ إن أهلك بصغارهم
بكبارهم ما نسوا ولا أنساهم وطن
الشتات وطن السلام، وما نسوا!!،
فأى المراكب تبحر بك كما تبحر بهم،
فأى الإبل تبحر بك على صحار كما
تبحر بهم وأى أرض تنحني لك كما
تنحني لهم، تطوع نفسها لك فتوصلك
إلى مراد القلب الجميع، وثلاثون سنة
أععبته، غنيت كثيراً يا «عواضة»!
غنيت كثيراً ما غنيت، أضحكت
أسياداً لك في بلاد غير بلادك كثيراً
ما أضحكت! .. شربت الخمر من أيام
يهم حتى الثمالة، كثيراً ما شربت،
ولما تبكى على هجر بلادك يضحكون
منك ويضحكون عليك!!

○○○

.. إذن فاسأل الناس، كيف ترجع
إلى وطن بعد غيبة، كيف ترجع إلى
جميزتك المباركة الحنون؟ .. يسالك
الناس، حلو السؤال لصاحب السفر
البعيد، طيب السؤال لصاحب القلب
الوجيع، .. كيف تبحر إلى بلاد
الحنين وأنت تسأل وهم يسألون، أنت
هجرت بلدك الأول وهم المهاجرون،

أنت تسأل وهم يسألون، كيف الرجوع
إلى المواطن؟ ولا وطن! فارجعوا ..
ارجعوا إلى بلد واحد يجمع الشتات
ويشعل فى القلب الحنين.

○○○

.. يا عواضة!!

.. سالوك فى البلد الجديد بعد أن
رجعت من السفر البعيد، سالك
الناس بعد ثلاثين عاماً من الرحيل! ..
كيف نرحل إلى بلد المواجه؟ كيف؟
كيف نبحر والبحر له مسيرة صباح
بضحاه، حتى نلتقى وإياه؟ نركب؟ ..
نركب له من بلدنا الجديد حتى
أسوان؟ .. مسيرة صباح بضحاه
من أسوان المدينة نبحر حتى تناديننا
الجميزة المباركة فنعرف أنها بلادنا
الأولى والمنى، يا وجع القلب! يا
مسكن الحنين!

لعبة الرجوع !!

.. كيف يا عواضة!! من؟ من؟ من يا
عواضة تبدأ عرس الرحيل؟، مسيرة
صباح بضحاه، قلت: نمشي من هنا!
.. نمشي من بلدنا الجديد! .. نمشي
للبحر مسيرة صباح بضحاه حتى
نلتقى وإياه (البصر) عند مرسى
«قطيرة» أه! .. عرفنا بلاداً تتناغم
ببلاداً، يعرفها البحر كما يعرف أن لنا
بلاداً، نبحر من عندها، نرسو إلى
بحر أسوان، هناك نأخذ الإذن من
أصحاب الإذن، نغير السد وننخل
البحيرة حتى البلاد (تنخل بلادك يا
عواضة ياإن!)، من يمنع الغزلان من
الفرح بالمراعى فابكيت يا عواضة من
ابكيت، فرحت يا عواضة من فرحت،
بعدها تأخذ الشباب على صدرك،

تفرح بهم لأنهم ما نسوا، أخذت زائد
ومشيت فى الناس تنادى بالرحيل فى
أول الصباح!! وكان الليلة عيد والعام
عيد! .. يوم رجوع الرجل لبلاده عيد،
يوم فراق الرجل لغيرته عيد ويوم
رحيل الرجل عن منابت الصبا
مصاب!!

○○○

.. ها أنت يا عواضة!!

.. فى صباح نهاره ندياً مقترجاً،
مشيت بالناس وفى الناس حتى أول
أرض يلاسن فيها البحر أرض الوطن
الجديد، ولا كنت تعرف أن بحراً
يلامسها، (كل أرض مهما اتسعت لها
فى النهاية بحر). وكل قدم يغبرها
تراب الرحيل للبلاد مباركة، وكل وجه
ليس له إلا أن يتعرق بتراب الطريق،
واليوم أوله فى عمرك محسوب عليك
فى دنياك، فأركب مركبك وأبحر على
بركة البلاد!!

.. ها أنت يا عواضة!

.. أخبرك «فاروق ميرغنى» من
«الشلالية» أسيايد البحر أن جدك
الكبير «نؤارى» كان بمركبه فى عرض
البحر، ينظر كما طير البحر إلى مكان
يا بس يرسو إليه بعائلته بعد أن أتعبت
مراكبه جبال الشلالات والأرض هناك
لا تنبسط كي تريح المراكب وكى تريح
المراسى، .. يخبرك «فاروق ميرغنى»
أن جده الكبير «نؤارى» أخذ فى
مراكبه من كل زوجين اثنين، من
الطير اثنين، ومشاعل وديققاً وسكراً
وملحاً وقمحاً وذرة وفولاً وبصلاً
وثوماً وخزناً وإبراً وكبريتاً وغازاً
وغطاء من صوف وغطاء من حرير

مرة، لشمالها مرة، لجنوبها مرة،
حتى إذا جاءت بوجهتها للغرب،
أدبرت أنت وجهك للبلاد، قلت: ..
هناك! .. هناك «يا فاروق ميرغنى»
هناك يا عبدون نقودى، هناك يا
أحمد معتوق، هناك يا رمضان
عثمان، .. وتوكلت المراكب على
شاطئ الغرب وأفلتت الدفة من
بحارها وأبحرت ناحية الجميزة
المباركة دون أن يكون مرشد لها بحار
أو فنار أو ما شابه من دليل، ..
مبارك البصر يا عواضة ومبارك
الطريق .



.. يا حبيبة نوارى وحبيبة الناس
ومرّسى المراكب الشوارب
يا سيدة الزروع، يا زهرة الوادى
يا ريحانة البلاد، يا مباركة العود
، يا عود العطر .. يا عود الجميز
الجزين

لعبة الموت !!

.. ارفع لها يدك «يا عواضة»، كلمها
والناس وراك يقولون كلامك، لا
يعرف الناس من أخبرك بالكلام ومن
ألهمك، أمش، مشيت، فمشوا
خلفك، مشوا حواليك، مشوا عن
يمينك، مشوا عن شمالك، مسحت
على ساقها بيدك فمشوا بأيديهم،
هاتان يدك منيرتان بيضاوان وأيديهم
فى مثل يدك، فاح عطر المباركة فى
يدك وفاح فى أيديهم، ووجدت
طيوراً تأتيتك من كل أركان، تغنى كما
كانت تغنى باسمك .. «عواضة» ..
«عواضة» .

، لك فى ساقها قرى وأسواق،
تخفى لك فيها حواة يلعبون بثعابين
ويلعبون بنار، فيها من الهند تجار
وفيهما من الأحباش، يبيعون لك
حريراً ويبيعون لك فواكه ويبيعون لك
بخوراً .



.. هانت يا عواضة !!

.. عبرت مراكبك بالركب المقدس
بحراً بقره، من الشرق قرى، من
الغرب قرى، واستراحت مراكبك فى
«أسوان»، عند ما طلبت الراحة حلت
أشربتها كما بنت تحل شعورها فى
ليلة فرح، عبرت مراكبك السد
وانفلتت مراكبك فرحة لعبوا فى
البحيرة الواسعة الهانجة لكن بحرهما
حنون، هناك «يا عواضة» كانت لك
معابد، هنا كانت قباب المشايخ، هنا
كان لك أقارب وهنا كان لك وهناك .



.. لعبة الوصول

.. وصلت «يا عواضة» بمراكبك
بحرك الأول، وصلت قريبة فى بحرهما
من بحر البلاد، فنزل عليك عرق
غزير، ولا تعرف إن سكن الجسد أم
ارتعش، كانت فتى فى أول مبلغه
بالصبا يلاقى حبيبته فى أول الصبا،
ترتعش كطائر بله مطر فى نصف
الرحيل (نهارها كما كان صيفاً،
وليلها كما برد الشتاء)، قلت للركب
وأنت فى عرض البحر: «أنا قريب من
الجميزة للمباركة، سيدة الشواطئ»
قريبة منى، وطلبت أن يديروا لك دفعة
مركبك الدليل، لغربها مرة، لشرقها

وخياما وأوتادا وفئوس ومحارث
وأوعية ماء وأوعية طعام وكونانين
وموازين وبناء وساق جميزة مباركاً،
ولما نزل البلاد التى نزل بها، زرع
ساق الجميزة المباركة وقال له: كُنْ
نباتاً مباركاً فى بلد مبارك. وجاء عليه
«أمشير» وجاءت عليه «أمشير» مرت
عليه فلما وضرب بجذوره فى الأرض
وصعد بفروعه إلى السماء واشتدك
بنجومها وأقمارها، وضالط الجد
الكبير «نوارى» فيما خالط من أهل
البلاد وضالطوه، ولما مات أوصى
وصايته لثريته وأوصاهم بالجميزة
المباركة وأوصى العابرين بالبحر
عليها ألا يريطوا مراسى مراكبهم
فيها، وألا يشعلوا النار الشستوية
تحتها وألا يرموا طيور البحر الميتة
تحتها، فحفظوها وحفظتهم.



.. هانت يا عواضة!! .. هانت!!

.. أخبرك الشيخ «أحمد معتوق»
كلأماً على غير ما أخبرك به «فاروق
ميرغنى»، حفيد «نوارى الكبير»، فى
صبيحة يوم لا يعرفه الشيخ «أحمد
معتوق» ولا يعرفه الناس، رأى
جميزة خضراء تخرج من الأرض
كانها طائر أخضر، تمد فروعها
حتى تتشابك مع الشمس فى الأعلى
، بعدها تردت إلى الأرض وتثبت عند
طولها بعقدار وهى على حالها كما
نراها الحين، وساعة تثمر فى غير
مواسم الإثمار، وساعة تمتع فلا
نرى منها جميزة واحدة، لكنك
«يا عواضة» تراها على غير ما يراها
الناس، تراها كما كنت تراها فى
صباك، لك فى ساقها المسحور مدن

كل مرة بلحن، كل مرة بنغم، فتعجب الناس من جوك، يسألها الشيخ «أحمد معتوق» أن تقول اسمك وما قالت، .. إنما قالت اسمك.

○○○

.. بعدها طلبت من الناس أن يتفرقوا ويتركوك وحدك، تكلم الجميزة المباركة وتخبرها عن أيامك، تخبرك عن أيامها، تقول لها: تمنى! .. ففتننى عليك، أن يرجع إليها الناس فى الزيارة الآتية، تبني حولها مدينة وتقيم فروعها بعد أن أجمعها حزن رحيل أهلها وفارقوها.

.. يا عواضة!..

.. كما كنت فى الصبا قبل أن يرحل أمك، تكلمها وحدك، ثم برأسك على ساقها واسمع!.. اسمع تغريد طيور، .. واسمع تغريد بلابل، واسمع نداء باعة هنود وأحياش، واسمع! أصوات حواء، واسمع، ضرب مغنيات على عيdan، ما سمعت ممثلاً تسمع من لحن وما تسمع من غناء، تسمع أصوات موتى تركهم الراحلون ورحلوا!.. يبدونك بالسلام! فرد السلام!..

«.. يا عواضة»!.. أنا الجميزة المباركة أكلمك فكلمنى!.. غاب الناس عنى فغنيت تحت بحر من بحر، فى تاريخى أيام أغيب فيها عن الناس والأرض، بعدها أرجع فيكون رجوعى إيذاناً برجوع الناس.. وأنت أول الراجعين، قلت لها: يا راحة الدنيا، أسألك! كيف الطريق إلى بيتي القديم، قالت لك: .. فى مكانه القديم، تجد كل حائط على الأرض كما هو على

الأرض، من يراه يظن أنه تهاوى حزناً على الأرض، لكنه قائم! وأنا أخبرتك يا عواضة أن تبني بيتك تحتى وتكون روحك لنهاية الدنيا حارساً على مكانى فتدخل روحى فى روحك، .. تدخل مدناً فى جسدنى كنت تحلم بها، وتدخل قرى كانت تحلم بك!.. يرجع الناس «يا عواضة»! .. يقتيمون بيوتهم كما أقاموها أول مرة، ينثرون صفارهم رياحين من حولى، أسمعهم تغريد طيورى فيفردون، أكلهم بمحبتي فيكلموننى، يسألوننى عن أخبار الناس فاخبرهم عن الناس، أخبر كل صغير عن أبائه وأخبره عن أجداده، من أول جد لأخر، وأخبره عن مدن وعن قرى، عن الغان حواء، وأناديهم إذا ما اقتربوا من الماء بعد غياب الشمس فى قصورها.

.. يا عواضة!..

.. يا عواضة!..

.. انتهى الناس حولك من البكاء على لأسبا، لعبوا كيفما لعبوا... وما لعبت، نزلوا البحر عرايا، وما نزلت! ما تمثّلوا أنهم ملوك للحظة وتمثّلت نفسك ملكاً وتمثّلوك وتمثّلوا أنفسهم رعايا لك، أقبّلوا عليك كى تطوف بهم طواف الجميزة المباركة وتمثّلوك كما تحب أن تمثّل لهم، فنادوا عليك: يا عواضة .. يا عواضة! وما رددت النداء... هزّك الشيخ «أحمد معتوق» من يدك التى سلمت على غصن من غصونها المباركة ارتضى عليك، فمال جسدك على يسارك، هزّك من يسارك فملبت على يمينك... يا عواضة! (الوجه ضاحك كأنه كان توتاً ضاحكاً)

لصبيب! .. «يا عواضة»!.. يا عواضة!! (العين منطفئة كشمس الغروب)، يا عواضة!! .. يا عواضة!!، ولا عرفوا كيف أورت ذراعك كأنما انتهى فرعها بصدرك، ولا عرفوا كيف سرى الدم فى فرعها واكتسى لحمها بلحمك، وغاضت قدمك فى الأرض فامتدت، .. ولا عرفوا كيف تشابك جذع بجذع وغصن بغصن، إنما الأمر أمرك!

○○○

.. ثم «يا عواضة» جوارى نومتك للابل.

.. ثم «يا عواضة» جوارى نومتك للابل.

.. ولا أحد يرى فيقول: رأيت! .. ومن سمع كأنه نأ سمع! (أدخل يا عواضة مدنى، مدينة، مدينة، وأدخل قرأى، قرية، قرية، يراك الناس فى ها الصباح طائراً أبيض مدبباً زمن العوم وعذب ما لاتعرفونه من عذاب، يسكن «عواضة» جوارى، مسكنه واسع جواره مسكنه، أدخله مدينتى وأقلل بابى المسحور عليه.

○○○

.. يومها!.. يقول الشيخ «أحمد معتوق»!.. إننا مدنا إليه تحت الجميزة المباركة ندعوه إلى طعامنا، تركنا خبزنا لطيور البحر، ناديناها!.. «يا عواضة»، وما رأينا منه نراعاً ولا رأينا منه راساً، رأينا لصمه يدخل لحمها، ولاتعرف أيهما لحمه وأيها لحمها! ركبتا مركبتنا وأقلعنا، أدرنا دفنتنا تجاه الشلال، تركنا جلالينا كرامة لن تركناه أمانة فى حضن

البلاد إلى حين الرجوع وأشعلنا
فانوساً له.

لعبة الوداع !!

.. ياليت يا شيخ أحمد معتوق،
تدخل الأوطان أرضاً في أجساد
أهلها ويدخل أهلها في أحصائها،
أشعل جوار الحبيب «عواضة»
فانوساً واشهد طيوراً ملونة ترمي
عليه زهوراً ورياحين،

تغنى له، تغنى باسمه ..
«يا عواضة» 1.. «يا عواضة»!

أوطان الموتى «يا عواضة» مدافنهم،
مدافن الموتى «يا عواضة»!

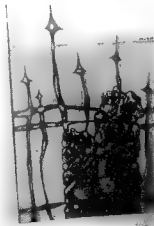
أوطانهم، ولا يعرف أحد أيهما «يا
عواضة»، أيهما «الجميزة المباركة»
المقدسة الحبيبة الريحانة
الزاهرة!!

.. ثم يا عواضة جوارى في
سلام، تحرسنى وأحرسك، يرجع

الناس لى من بعدك جماعات..
جماعات مؤلفة، يطلبون الأرض
بالسماء، يطلبون الأرض بالبيوت
للسماء من جديد، يهجرون بلاداً، ما
كانت أبداً على هوامهم، ما كانت أبداً
باختيارهم، يرجعون «وترجع بقلبك،
كى ترجع إلى بلادك وتهتدى
بالأرض، تحن عليك الأرض فتكشف
لك سر الطريق، أخبرك الناس أنهم
بعد أن حكوا بالوطن الجديد صبروا
كصبر الغريب في الشتات، حتى
عرفوا من أى المداخل يرجعون إلى
البلد الحبيب؟ يرجعون إذا ما دقت
طبول الرجوع.

.. أول الطبول! أن البحر تبع
ورجع إلى طريقه (كيف كان شأن
البحر بالبلاد التى عرفها وعرفته
لألف سنة، لألاف السنين، ما بال
البحر يخون أيامه عليها ويبعثر أهلها
مشردين؟)!

.. لو التقى البحر بالبلاد التى هى
من دونك اختيارهم، أى كما بلدك
الأول؟ لو التقى بها مائة بحر وبحر،
أهى كما بلدك الأول؟ كما بحرك
الأول؟ لو جاءت بحور على بحور،
وظلمت بلاد ببجورا أى كما بلادك
التي راحت؟ وبحر كان فى راحتك
تبخر فى السماء!! فافرح «يا عواضة»
لأن بحرك انكشف على بلادك هنا،
هى الجميزة المباركة المقدسة فاصل
بين البحر والأرض، أرجعت البحر
إلى طريقه ولا أرجعت الأرض إلى
بحرها، ولا أرجعت الطريق إلى
الطريق، «يا عواضة».. إنما رجع
البحر ورجعت الأرض وحدها
وانكشفت على الأرض بلادك
وانكشفت سموات وظلمت، رجعت
الجميزة المباركة خضراء فى وجه
الدنيا تناديك، ففرحت وشدت رحالك
للرجوع، ورجعت!! ■



إِلَاد

بثينه الناصري

العراق

رأسي، يتسرب إلى الخلايا ، ثم يشساب في نبي داخل الشرايين والأوردة طامساً الخير في الشر ، فاغتسل بالبراة وانهض وقد تسلط على هاجس واحد ، أن أصل إلى الخضرة التي تطل من كوة صغيرة نائية ، لعل هناك عالمي الذي عشته من قبل ؟ ومع أني لم أعد أذكر كيف كان أو كنت .. ولكن شعوري بالانتماء إلى ذلك العالم يشد قدمي خارج هذا الصقيع .

وألف ثائية إلى الحديقة نفسها وقد اكتسى كل ما فيها بلون أخضر .. يفشاني سلام وشيء من الفرح ، هل وصلت ؟ لأيد أني أوشكت ، سأذكر اسمي ، اسمي ؟ ولكنني لا أعرف من أنا .. لاشك أنه هذا الصمت اللعين الذي لم أعتده ، ربما يذكره بعض الذين كنت أعرف ؟ لقد كنت .. بل إنني متأكد أني كنت .. كائنًا من أكون .. جاهلاً ، بريئاً ، منسلخاً حتى عن اسمي .. يجب أن أخرج من هنا .

صرخت دون صوت حتى تفجر الدم في عيني المفلتين ، ثم تراءى لي كما لو كنت وسط حديقة كل ما فيها بلون الدم ، الأشجار والتراب والحصى ، جاثياً كنت في عري أخشى أن أرفع وجهي للهييب الذي أحسه ولا أراه ، ثم فتمت عيني ، من بعيد كانت تلوح كوة نور ساطع ، زهفت نحوها ملتماعاً ، تلح على رغبة واحدة ، أن أعود إلى .. أحاول أن أتذكر ، المكان ؟ هناك .. خارج هذا الجحيم ، ولكن كمثال وريقة ملوح بها في نار متأججة ، كنت أحس بكل ما في رأسي ، بكل ما اختزنه من معرقة ، يسود ، يذوي ، يتلوى ، يتساقط رماداً ، ألم ما تبقي مني وأجر جسدي نحو النور ، أمد ذراعي ثم رأسي وتعتريني زهريرة برد يرتعش لها كياني .

أجدني مرة أخرى في الحديقة ذاتها ولكنها مغطاة بالجليد ، كل ما فيها أبيض ، الأشجار والتراب والحصى ، وضباب بارد يغشي

ف كان موتى مفاجأة صاخبة ، آخر ما سمعت صوت اصطدام صخ أننى ثم صراخ وارطام جسدي على منضدة حديدية وصليل نصال ، وأخيراً صرير باب معبني ثقيل حيث حشرت في درج بارد ضيق ارتج وهو ينصفق .. وبعدها احتواني صمت حالك ، هكذا إذن .

وهناك في بيتي أوصدت زوجتي الأبواب وأحكمت رتاج النوافذ وأقفلت باب غرفتها ، أضاعت الأنوار جميعاً ولكنها ظلت مسهدة حتى الصباح تسترق السمع وتلتفت فزعة لاية نائمة .. هل خشيت أن أعود من تحت عقب الباب؟

وكان يجب أن أعود ! فوجدني عارياً متخضباً في هذا الحيز الخائف هو آخر ما كان يخطر ببالي ، إنها ورطة لم أتعباً لها ولما أحقق بعد كل أحلامي ، إنني حتى لم .. أجل .. هناك شيء كنت أريد أن أفعله قبل أن .. بل أشياء كثيرة .

أمدٌ بصرى فیرتطم بباب معدنى ،
فى البدء أدرك أنى لا أستطيع زحزحة
أطرافى ، فالمكان يطبق على ، فيشدُّ
حركتى ، يخطر لى أن لو دفعت
برأسى لانفتح الباب .

وهكذا جمعتُ إرادتى كلها فى
رأسى كأنها قبضة مضمومة واحدة
وضريت الحديد عدة مرات .. دون
طائل .

أتوقف هنيهة ألتقط أنفاسى ،
الرغبة فى الخلاص حاجس لايقاوم
حتى يخيّل إلى أن جدران المكان
تضيق بى وتحملنى فى إعصار عارم
بدفعة قوية اهتز لها الباب حتى انفرج
قليلاً .. أم كنت أحلم ؟

لم يعد ثمة وقت أضيّعه ، ضرية
أخرى وربما استطلعت أن أخرج

رأسى ولو فعلت لتدبرت أمرى بشكل
ما .

لم أتوقف لحظة لأفكر فيما
سيكون عليه حالى خارج السكون
والظلام ، أين أنهب ومن أكون ؟ لقد
تجمعت أحلامى فى حلم واحد ، هو
أن أغادر المكان الذى أحس به الآن
يطبق على ويمتصرنى حتى كأنه
يوشك أن يلفظنى خارجه ، وأضرب
الباب بكل قوتى هذه المرة .. تلفحنى
هبة هواء غريبة ، فأعرف أن الباب
انفتح .

فجأة يصيح سمعى ضجيج لا
أحتمله ، وصراخ ، ثم أحس بأيد
تمسك برأسى يتمتد إلى كتفى ،
تسحبني بصعوبة إلى فضاء أرحب ..

يد قوية تمسك قدمى وترفعنى منها
إلى الأعلى فأظن معلقاً برهة فى
الهواء .. أفتح عيني .. يخترقهما
ضياء هائل ، فأشبهق ، وإذا بماء
دافئ يصب على جسدى الصغير ،
ثم أمدُّ على منضدة حديدية .. وأحس
بأيد تتلفحنى .. تحيطنى بقماط يشل
أطرافى .. ثم أرفع مرة أخرى ، وإذا
بى أهبط على شيء ناعم الملمس ،
كان رأسى طليقاً أحركه كما أشاء ،
ألتفت فى كل اتجاه .. حتى يتعثر
فمى فى نتوء لحمى أتشبث به كطوق
نجاة ، وفجأة ، ينساب إلى داخلى
سائل دافئ المذاق .. تحيطنى نراغان
حائيتان ، أفتح عيني فأرى ، وجه
أمى .

مكتبة دار الكتاب

٢٢٨ حسن حنفي والمذاكرة التفسيرية ، ميلاد زكريا

يوسف ٢٢٩ أنا الصادق المحكي والأخر - الصدى ، ماهر

حسن فهمي ٢٣٤ لويس عوض هذا الفرعون -

نقيد علي نقيد ، سليمان الحكيم .



حسن حنفي

سردية راصدة مسطحة «الواقع الإنساني» .

* الكتابة بالجسد .. تعبير مزيف .. حيث يمكننا بشيء من الجهد أن نخرج من كل رواية لفظة تكررت مئات المرات فتكون هناك الكتابة بالآنا والكتابة بالحواسط ... الخ .. اعتقد أن التصنيف الأسلوبى للعملية الإبداعية لا يكون بذلك «الأسلوب» .

* بلغة الفلسفة هل أقول إن الدكتور حسن حنفي وقع في مادية مفرطة إزاء تمجيد الجسد بكل هذا الحماس غير المفهوم.

في النهاية أقول إن المذكرة التفسيرية التي لم تلجأ إلى واحد من مساويء الرواية بل كانت على طول الخط تعظيمية وتبجيلية لن تنفيذ القارئ بشيء سوى استغنائها الكامل عن قراءة الرواية. فأننا أزعج أن الرواية لن تضيف شيئاً بعد المكتوب عنها ..

* في النهاية أشكر لكم سعة صدركم واعتذر إذا كان قد بدر مني ما يستحق الاعتذار .

ميلاد زكريا يوسف
ملوى

بعد قراءة مستفيضة متأنية لمقال الدكتور حسن حنفي حول رواية «هوس البحر» لرواية راشد .. أحب أن أشير لبعض النقاط الآتية:

* لم تكن في حاجة أن يبرر لنا أستاذ الفلسفة الإسلامية تناوله النقدي للرواية بمحاولة البحث في العلاقة بين الفلسفة والأدب فالقضية أكبر مما عرض له ... والبحث فيها يقتضى عرض التقائهما بالإضافة إلى عرض تعارضهما. فلا يخفى على باحث أن منشأ الفلسفة ذهني بحت ويقتضى الموضوعية والمنطق أما الأدب الإبداعي فهو عملية سيكولوجية تتدخل فيها عدة روافد .. ولا يمكن القول إن الفلسفة تتضمن الأدب بل العكس هو الصحيح حيث أن الجانب المعرفي أو الفلسفي أو الفكري لا يمثل إلا جانباً من عدة جوانب تتداخل في البناء الإبداعي.

* لا يمكن اعتبار النص كاشفاً للوعي الإنساني لأنه غالباً ما يكشف - وبقدر ضئيل - عن صاحب النص فقط .. وإلّا هذا يمثل خلافاً كبيراً حول قضية ذاتية الإبداع ... بل ربما تكون العملية الإبداعية في مجملها أكنوية جمالية لا تعبر عن شيء في الواقع الخارجى.

* ليس تفرداً أن الرواية كتبت بطريقة «الرسم باللغة والتصوير بالكلمات» الفن صموماً هو صورة فنية .. الرسام يرسم بريشته .. والنحات بالأحجار والصلصال .. والأديب يرسم صورته الفنية باللغة والكلمات .. اعتقد أن هذه بديهية - هذا بالإضافة إلى أن الرواية المقصودة ليس بها - في رأيي - هذا التصوير المزعم بل إنها تستخدم لغة

حسن حنفي والمذاكرة التفسيرية ميلاد زكريا يوسف

لهج بها المستشرقون ، ولا يمكن قبول فكرة أن شعر المديح شعر استجداء ، لأن المديح يمكن أن يكون عن إعجاب حقيقي مثل مديح المتنبي لسيف الدولة ، ومع ذلك فقد كان المتنبي لا يمدحه إلا وهو جالس كما هو معروف . وشعر المديح حفظ لنا القيم العربية كالعدل والشجاعة والعفة والكرم ، وعندما يمدح الشاعر الأمير بالكرم ، فلا بد أن يسخر حتى إذا لم يكن كريماً ، ولابد أن يراجع نفسه مرة ومرة ولذلك قال أبو تمام :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى
بناء المعالي كيف تبني المكارم .

والشعراء كانوا يمدحون الأمراء لأنهم رعاة الفن ، تماماً كما كان الرسامون الأوروبيون في العصور الوسطى يرسمون الأمراء مثلما فعل دافنشي ورفائيل ومايكل أنجلو . وقد كان المتنبي الشاعر الذي يمتدح أمراء عصره أن يمدحهم ، وقد عرض عليه « صاحب بن عباد » الوزير ، أن يقتسم معه ماله هللى أن يمدحه فابى المتنبي قائلاً : (إن غليماً بالمشرق يريدنى أن أمدحه ولا سبيل إلى ذلك) . وكل ما ذكر من شعره فى مدح العلوى أو الأزدى أو الخراسانى ، فهو شعر شاب صغير ، ولا هيلة هذه المدايح مرحلة النضج ، ولكن من نماذج النضج يمدحه لفاتك المصرى الذى تصل شجاعته إلى حد التهور فلقب بالمجنون وكان عدواً لكافور ، وقد أهدى الشاعر هدية قيمة فقال يمدحه :

لا خيل عندك تهديها ولا مال
فليسعد النطق إن لم يسعد الحال

إلى متى نهاجم قممنا ؟
ولحساب من نحاول أن
نمحو المثل العليا ؟ ونمسك
بمعاولنا لنضرب كيفما اتفق . إن
الشباب اليوم حائر بين المرح والقدح
فى رفاعة الطهطاوى ولطفى السيد
وقاسم أمين وسعد زغلول ومحمد
عبد وطه حسين . وما هو ذا الأستاذ
حسين أحمد أمين يهاجم على لسان
صديقه قمة من قمم تراثنا ، وأخشى
أن يستمر صديقه فى محاولة تحطيم
قمم التراث . ولذلك أكتب كلمتى ليس
دفاعاً عن المتنبي ، لأنه ليس فى
حاجة الى دفاع ، فقد اخترق حاجزى
المكان والزمان ووصل دويّه إلى
عصرنا وإلى كل البيئات العربية لأنه
كما يقول القاضى الفاضل فيما نقله
عنه ابن الأثير (يعبر عن خواطر
الناس) بولكنى أكتب كلمتى لأضع
الأمور فى نصابها ، فمن طلب عيباً
وجده ، ولكننا لى نكون موضوعيين
ينبغى أن ننظر بعيننا نظرة كلية ،
ولا ننظر بعين واحدة أو نكون
كالعميان الذين وصفوا الفيل
بلامسة جزء منه ، فقال الذى لمس
الخرطوم أنه طويل اسطوانى نحيف ،
وهكذا .

أثار المقال المذكور ثمانى نقاط
أرجو أن يتسع صدر مجلة (القاهرة)
للرد عليها ، فإن لم ينشر هذا الرد ،
فمعنى ذلك أن هناك خللاً ما فى
حياتنا الثقافية ، ينبغى أن نتعاون
جميعاً لإصلاحه ، أما إذا نشر
فمعنى ذلك أننا نقبل وجهة النظر
الأخرى حتى لو كانت مخالفة لآرائنا .

يقول المقال : نصف الديوان فى
المديح ، وهذا صحيح ، وتلك قضية

أنا الصباغ المحكى والأضر الصدى

ماهر حسن فهمى

أستاذ جامعى وعميد كلية الآداب جامعة
قطر (السابق) له دراسات عديدة فى الأدب
العربى منها دراسة عن المتنبي بعنوان « الصوب
والصدى : دراسة فنية فى شعر المتنبي » .

واجز الأمير الذي نعماه فاجئة
بغير قول ونعمى الناس أقوال
وإن تكن محكمات الشكل تمنعنى
ظهور جرى فلى فيهنّ تصهال
وما شكرت لأن المال فرحنى
سيان عندى إكثار وإفلال
لكن رأيت قبيحاً أن يجادلنا
واننا بقضاء الحق بخل
لا يدرك المجد إلا سيد فطن
لما يشق على السادات فعال
لا وارث جهلت يمانه ما وهبت
ولا كسوب بغير السيف سال
إذا الملوك تطلت كان حليته
مهنت واصم الكعب عسال
لولا المشقة ساد الناس كلهم
الجود يفرق والإقدام قتال
ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته
ما قاته وفضول العيش اشغال
وواضح أن الأمراء كانوا يسعون
إلى المتنبي ليمدحهم ، كما يسعى
الملوك لرسام أو نحات عالمي ليقيم لهم
تمثالاً يخلدهم . وواضح أيضاً تعاطف
المتنبي وهو يتحدث بضمير الجمع ،
ولا يريد أن يكون بخيلاً برد الجميل .
أما الشجاعة فلخصها الشاعر فى
بيتين : الأول (ولا كسوب بغير السيف
سأل) والثانى حلية الملوك فى جانب
وحلية هاتك السيف والرمح ، ويمر فى
بيت ثالث على معنى السيادة فيراها
فى الكرم والشجاعة . الكرم يمكن أن
يصل بصاحبه إلى الفقر ولكن الكرم
لا يبالي ، والشجاعة يمكن أن تصل
بصاحبها إلى الموت ولكن الشجاعة لا

يهاب . وتنتهى الأبيات بمعزوفة
رديها الشعرأ من بعد (ذكر الفتى
عمره الثانى) وهو المعنى الذى رده
شوقى (والذكر للإنسان عمر ثان) .
أما موضوع كافور ، فلم يكن
يدخل مباحثاً ويفرج هاجباً كما قال
صاحبنا ، ولكن كافور راسله بعد
تركه لسيف الدولة وعرض عليه ولاية
، فلما وصل الشاعر إلى مصر ومدح
كافور . ، مائل كافور فى وعده فلمح
المتنبي بالوعد ثم صرح به فقال أكثر
من مرة : ((واجز الأمير الذى نعماه
فاجئته ، بغير قول ونعمى الناس
أقوال) يقصد بالأول فاتكاً وبالثانى
كافورا ، وقوله : (كان كل سؤال فى
مسامعه ، قميص يوسف فى أجفان
يعقوب) وقوله : (وفى النفس حاجات
وفيك فطانة ، سكوتى بيان عندها
وخطاب) وقوله : (هو الوفى ولكنى
ذكرت له مودة فهو يبلوها ويمتنح)
وقوله : (إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية
، فجوئك يكسونى وشغلك يسلب)
وقوله : (إذا كنت فى شك من السيف
فابله ، فإما تنفيه وإما تعده) وقوله :
(وهبت على مقدار كفى زماننا ، وإنى
على مقدار كفيك أطلب) . ثم يأس
المتنبي وأحس أن كافورا يمسكه عن
الرحيل وتترصده العين فمرض وقال
قصيدته المعروفة (الحمى) التى يقول
فيها :

يقول لى الطيبى أكلت شيئاً
ودأوك فى شرابك والطعام
وما فى طيه أنى جواد
أضر بجسمه طول الجمام
تعود أن يغبر فى السرايا
ويدخل من قتام فى قتام

فأمسك لا يطل له فيرى
ولا هو فى العليق ولا اللجام
وعندما أدرك أن كافورا يماطله ،
بدا ينظر بعين السخط فقال : (أريك
الرضى لو أخفت النفس خافيا ، وما
أنا عن نفسى ولا عنك راضيا) ثم
استطاع أن يفر من مصر وترك
قصيدته الدالية المشهورة التى يقول
فيها :

عبد بأية حال عدت يا عبد
بما مضى لأمر فيك تجديد
أسميت أروح مثـ خازنا وبدا
أنا الغنى وأموالى المواعيد
جوعان ياكل من زادى ويمسكنى
لكى يقال عظيم القدر مقصود
ويلمها خطة ويلم قابلها
لثلبها خلق المهيرة القود
وعندما لذ طعم الموت شاربه
إن النية عند الذل تنديد

أما الأبيات التى يقول فيها
(واسود مشفره نصفه ، يقال له أنت
بدر الدجى) فقد قالها عندما وصل
الكوفة ، وهى مقصورة طويلة يصف
فيها رحلته ويختتمها بهجاء كافور .
فلم يدخل الرجل مباحثاً ويفرج
هاجباً مرات كما جاء فى المقال
ويستمر المقال مبدئياً المساوئ كالما لا
ينظر إلا بعين السخط (نبحث فى هذا
الديوان الضخم حتى يعيننا البحث
لنعثر به على قيم أخلاقية رقيقة فلا
نجد فالشاعر منافق ، كذاب ، شحاذ ،
لا مبادئ له ولا خلق) . وهو سباب لا
يجوز فى أى مقال . وكيف لا نعثر
على قيم فى شعر الميبح ؟ يقول كاتب
المقال : أقرأ وأعجب إذ يمدح سيف

الدولة :

: نهبت من الأعمار ما لو حويته

لنهبت الدنيا بآتك خالد

وهى صورة لمجرم ويستمر كاتب
المقال ناقلاً من «ظهور الإسلام»
لأحمد أمين وصفه لسيف الدولة (كان
ينهب كثيراً ويهب كثيراً فيهب المال
الكثير للمتنبى لأنه يمدحه ، ويبخل
على ابن عمه أبى فراس بفدائه من
الأسر) .

والصورة بهذا الشكل مقلوبة
تحتاج إلى أن توضع فى وضعها
الصحيح . فالصراع بين الدولة
الصفدية الصغيرة التى تتكون من
حلب وما حولها وبين الدولة الرومانية
كان صراعاً لم يهدأ أبداً ، وفى كل
حين غزوة لسيف الدولة يعود منها
منتصراً أو مهزوماً . وأكثر معاركه
كانت تنتهى بانتصاره وكان المتنبى
يخرج غازياً مع جيش سيف الدولة ،
فصور ما يسمى (بالروميات)
تصويراً إلى اليوم ما يزال قمة شعر
الحراب فى أذننا العربى . والقائد
المنتصر على عدوه لا يقال (إنه مجرم)

والقيم التى تركها لنا فى مديحه
لسيف الدولة كثيرة منها معنى
الفروسية :

وفارس الخيل من خفت فوقها

فى الدرب والدم فى أعطافها نفع

فأوجدته وما فى قلبه قلق

وأغضبه وما فى لفظه قذع

وقوله :

وما الخوف إلا ما تخوفه الفتى

ولا الأمن إلا ما رآه الفتى أمنا

فنحن الذين نخلق الخسوف
بأبهامنا ، فإذا نزعنا هذا الخوف
المتوهم ، لم يعد هناك ما نخاف منه ،
لأن الشجاعة تتنافى مع الخوف .
ولذلك يقول فى أبيات أخرى مصوراً
موقفاً مفزعاً ولكن البطل هنا هو
الخارق والمدهش والمعجز

وقفت وما فى الموت شك لو اوقف

كانك فى جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة

ووجهك وضاح وتغرك باسم

وأما القول بأنه كان يذهب كثيراً ،
فهذا صحيح ، والمتنبى نفسه يقول
فى سيف الدولة :

أخوال الحرب يخدم مما سبى

قناه ويخلع مما سلب

إذا حاز مالا فقد حازه

فتى لايسر بما لا يهب

فهو يذهب جيوش الأعداء ما
يسمى (الغنائم) ، ويهب أكثر ما يغنم،
وعندما بخل على ابن عمه أبى فراس
فقد كان يدرك أطماعه وقد تحقق
صديق ذلك عندما مات سيف الدولة
وأراد أبو فراس الاستيلاء على الحكم
من أبى المعالى ابن سيف الدولة ،
ولكن قائد الجيش قرعويه هزمه وقته.

ثم يتوقف المقال عند الأغراض
الأخرى مثل «الفخر والجهاء والغزل
والرثاء ويكمل قائلا : فيما عدا ذلك
قصائد تهنت بعيد الأضحي ووصف
لكب صيد .. والاختيارات غريبة ،
فلماذا لم يتوقف أمام رثاء خولة أخت
سيف الدولة أو رثاء فاته والخقيقة
أن الاجتزاء بأبيات أحيانا تتلف
القصيدة كلها ، ومع ذلك يمكن

الاجتزاء بأبيات فى فاته قالها بعد
وفاته وبعد أن ترك مصر كلها وهى
الرثية الثانية لفاته ، مما يؤكد
إعجابها به وحزنه عليه وصدق
مشاعره تجاهه :

لا فاته آخر فى مصر نقصده

ولا له خلف فى الناس كلهم

عمته وكأنى سرت أطلبه

فما تزيدي الدنيا على العدم

مازلت أضحك إبلى كلما نظرت

إلى من اختضبت أخفافها بدم

أسيرها بين أصنام أشاهدها

ولا أشاهد فيها عفة الصنم

حتى رجعت وأقلامى قوائلى لى

المجد للسيف ليس المجد للقم

هون على بصر ما شق منظره

فإنما يقطات العين كالعلم

ومن الصور التى ترسم
الإحساس بالفقد ، والسفرية من
أمراء ذلك العصر، صورة الإبل تقطع
الفيافي إلى المدحج حتى تدمى
أخفافها ، فإذا وصلت انفجرت
ضاحكة وهى تنظر إلى المدحج كأنها
تقول : أهذا من قطعنا الفيافي لنصل
إليه ؟ ولكنه السيف الذى أقام تلك
الممالك حتى تراجعت قيمة الكلمة . ثم
يحاول تهوين الأمر كله وكان فقد
فاته ، ووجود هؤلاء الحكام ، مجرد
حلم سوف يصحو الكل منه بعد حين.

وكذلك الأمر فى الغزل على سبيل
المثال ، لماذا يتخير أبياتاً تمثل بدايات
قوله للشعر ، ولماذا ترك على سبيل
المثال قصيدته المشهورة :

ما لنا كلنا جو يا رسول

أنا أهوى وقلبك المتبول

كلما عاد من بعثت إليهما

غار منى وخان فيما يقول

أفسدت بيننا الأمانات عينها

وخانت قلوبهم العقول

تشتكى ما اشتكت من ألم الشوق

إليها والشوق حيث النحول

وإذا خامر الهوى قلب صب

فعلية لكل عين دليل

وحتى وصف كلب الحميد ، فهو

من باب الطرديات ، وهو باب ضخم

كانت له منزلة في الشعر العربي

القديم ، ومن يقرأ ديوان أبي فراس

مثلاً ، فسوف يجد فيه باباً كبيراً

للطرديات ، وهو من أكثر الأبواب

وعورة ، لأنه من الرجز الذي يستخدم

الغريب ، حتى لا يستطيع

التخصصون فهمه دون الرجوع

للمعاجم ، ومطلع أرجوزة المتنبي :

ومنزّل ليس لنا بمنزل

ولا لغير الغاديات الهطل

وهي مليئة بالصور (له إذا أدير

لحظ المقبل) (يعمدو إذا أحزن عمو

المسهول) (يقسمي جلوس البدرى

المصطفى) أي يجلس على إليته ويعد

يديه كالبدرى في جلسته أيام الشتاء

حين يمد يديه ليصطفى أو يستدفئ

بالنار ، وكذلك الأمر في سرعة عدوه

في الأرض الوعرة المرتفعة كأنه يعدو

في السهول المنبسطة ، وكان البيئة

قد طبعت الإنسان والحيوان بطابع

واحد في الحركة وفي السكن .

ومن الغريب أن كاتب المقال يحكم

نوفه وكأنه يعبر عن أدواقنا جميعا

ليقول إن سنة وتسعين بيتاً فقط هي

التي تروى ، الحقيقة أن أغلب أبيات

الحكمة التي تتمثل بها اليوم من

أبيات المتنبي وإن كنا لا ندرك ذلك .

ثم هو «يعبر عن خواطر الناس»

فشعره فيه أحزان الإنسان الطموح

الذي يجد أحلامه تضيق ، ولكنه يبأى

الضيم ، وما قرأه إنسان مهموم إلا

وجد فيه تعزية ، لأنه يجد إنساناً

عاش قبله وتعذب أكثر منه ولم يياس

:

قليل عائدى سقم فؤادى

كثير حاسدى صعب مرامى

أبنت الدهر عندي كل بنت

لكيف وصلت أنت من الزحام

جرحت مجرحاً لم يبق فيه

مكان للسيوف ولا السهام

فإن امريض فما مرض اصطبارى

وإن أحمم فما حم اعترامى

وقد ربط «العقاد» بين شعر المتنبي

في القوة وفلسفة شوبنهاور ، ورأى

المتنبي يكبر القوة ويدعو لها ويرفض

الضعف والنذل ويفضل الموت عليهما

، والمجد عنده هو الذكر الخالد .

وهذا الاتجاه شديد الوضوح في

شعره ، لا أدري كيف غاب عن

الكاتب . يقول المتنبي في الذكر

الخالد أو المجد وقد قرر ذلك أكثر من

مرة :

وتركك في الدنيا دويلاً كأنما

تداول سمع المرء أنمله العشر

ويقول في القوة :

من أطاق التماس شئ غلاباً

واغتصاباً لم يلمسه سؤالا

فالحياة عنده صريحة واضحة

(البقاء للأصلح) أو البقاء للأقوى ،

ونحن الآن نملأ الدنيا صراخاً بحق

الضعيف في الحياة ، بينما الضعيف

ما يزال بعيداً عن حقه في الحياة ،

وبينما تسير الحياة في طريقها الأزلى

القديم ، لا تتحول عنه ولا تحيد .

ويختتم المقالة بمجموعة من الصريعات

علها تحدث تأثيرها في القارئ، أو

تخدش صورة المتنبي مثل اتهامه

بالتفرقة العنصرية واحتقار المرأة

والحث على عدم الثقة بالناس

والدعوة إلى الاتصال وإلى القتل

والحرب والروح الاستعمارية. ومن

الخطأ أن نحكم مصطلحات عصرنا

في عصور بيننا وبينها ألف عام ،

فانظر في هذه الاتهامات . الروح

الاستعمارية حيث يقول :

وتملك أنفس الثقلين طرا

فكيف تحوز أنفسها كلاب

وليس في البيت روح استعمارية ،

لأن مسعناه أنك تملك أنفس الناس

بكرمك وعفوك وشجاعتك . والقصيدة

في بني كلاب حين خرجوا على الدولة

، وليس فيها دعوة للقتل والحرب

وسفك الدماء ولكنها تصوير لتأديب

القبائل الخارجة على الدولة ومطاعها:

بغيرك رايعا عيث الذئاب

وغيرك ضارياً ثم الضراب

ومع ذلك فليجها الدعوة للرفق

والتسامح حيث يقول :

ترفق أيها المولى عليهم

فإن الرفق بالجاني عتاب

أما الحث على عدم الثقة بالناس

في قوله (خليك أنت لا من قلت خلى،

وإن كثر التجميل والكلام (فهو صورة من المثل الشعبي الذي نردده (من رابع المستحيلات) والمستحيلات الثلاثة هي (الغول والعنقاء والخل الوفي) إذا أخذنا الوفاء بمعنى الإخلاص التام ، وهو قد جرب غدر الصحاب وحسد الحساد حتى قال :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيها لما تمنيت أن ترى

صديقا فاعيا ، أو عدوا مجاحيا

وأما الدعوة إلى احتقار المرأة وإلى الانحلال فهو برئء منها ، فلم يدع قط إلى الانحلال لأنه كان رجلا جادا في حياته كلها ، وقوله (أنعم) وإن فللأمور (أواخر) فهو مثل قوله في أبيات أخرى:

زودينا من حسن وجهك ما دام
فحصن الوجه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدنيا فإن
المقام فيها قليل .

فلهذه عمق الإحساس بالزمن الذي يغير كل شيء والشباب قصير لأن الحياة كلها قصيرة ، فلماذا لا نستمتع بيومننا قبل أن يأتي الفد بهمومه . وهو نفس المعنى الذي عبر عنه الخيام بعد ذلك في قوله :

غد يظهر الغيب واليوم لى
وقد يخيب الظن في المقبل
ولست بالغافل حتى أرى
جمال دنياى ولا أجتلى

وموقفه من المرأة معروف ، يخصه في قوله :

تركنا لأطراف القنا كل شهوة

فليس لنا إلا بهن لعب

فهو مشغول بامر واحد (طلب العلى) :

لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها

وجناء حرف ولا جرداء قيدور

وعدم وفاء المرأة بوعدها قول لهج به الشعراء عبر الأزمنة يقول أبو نواس :

فقلت الوعد سيدتى فقلت

كلام الليل يحوه النهار

ويقول البارودي :

فقلت هل من وصال

يكون للحب اجرة

فاستضحكت ثم قالت

على الخديعة بكرة

وهو نوع من اعتزاز المرأة بذاتها وجمالها ، فهي لا تتدفع نحو الرجل اندفاع الرجل نحوها ، ولكنها تتدلل وتتمتع .

وكان الضتام (مرأ) فلا يعجب الكاتب قول المتنبي :

أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى

وأسمعت كلماتى من به صمم

أنام مله جفونى عن شواردها

ويسهر الخلق جراها ويختصموا

كم تطلبون لنا عيبا فيعجزكم

ويكره الله ما تاتون والكرم

ما أبعد العيب والنقصان من

شرفى

أنا الثريا وذان الشيب والهزم

ويعقب قائلا : (إن كانت هذه

حال الثريا ، فكيف الشيب والهزم) ؟ والحقيقة أن الكاتب يناقض نفسه ، فقد قال المتنبي هذه القصيدة لسيف الدولة في حضور رجال الدولة والعلماء ، قالها معاتبا ، فهل يقول هذا الكلام (شحاد) كما يسميه الكاتب ؟ إنه اعتداد الشاعر بنفسه وبقيمة فنه ، وهو رد الفعل إزاء تعالى المدح وسطوة السلطان .

إن اعتزاز المتنبي بفنه ، وطموحه الغلاب ، وثورته المستمرة ، جعلته رمزا للإرادة الحرة التى تختار لنفسها ، والتي لا تلتن أمام إغراء ، ولا تخضع لرغبة حاكم ، أليس القائل:

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه

وأراد لى فاردت أن أخيرا

وهو الذى جعل الشعراء جيلا بعد جيل يمارضون شعره ، ويمجدون قوله ، ويتفخضونه مثلاً أعلى ، لا يحطمه الزمن ، ولا معاول من يحاولون جرحه ، وبقي ألف عام صوته فى أسماعنا يريد :

ودع كل صوت غير صوتى فإننى

أنا الصنادح المحكى والأخضر

الصدى ■

لأن ذلك - كما يقول الكاتب - لا يثبت حدوث تواصل حضارى بين مصر والجزيرة العربية. فهى مجرد حالات فردية لا يقاس عليها كما يقول الكاتب.

والحقيقة إننى لم أقم دليلى على عروبة مصر أيام الفراعنة على مجرد مجيء هؤلاء الأنبياء إلى مصر، فالمسألة أكبر وأخطر من مجرد «زيارة» يقوم بها رجل عربى - حتى وإن كان نبياً من أنبياء الله - ليصنع وجه مصر بالعروبة من أقصاها إلى أقصاها. فمجى الأنبياء إلى مصر كان «نتيجة» ولم يكن «سبباً» فى عروبة مصر. فمصر التى جاءها إبراهيم ويوسف ويعيسى كانت عربية. ولم تصبح عربية بعد أن جاءها هؤلاء .. وقد تسالطت فى هذا المقام تساؤلات يبدو منطقياً - فى نظر من يعرفون المنطق - كيف كان يتعامل هؤلاء الأنبياء العرب الذين هبطوا مصر مع أهلها؟ ستقولون لنا. عن طريق المترجمين، ولكن كيف كان يتحدث ويتفاهم هؤلاء مع زوجاتهم من المصريات، وبأية لغة كان التفاهم بين إبراهيم وزوجته هاجر المصرية، وبأية لغة كانت تتفاهم هذه «الجارية» مع قبيلة «جرهم» العربية العاربة فى مكة؟ وبأية لغة تحدث موسى «المصرى» مع ابنة شعيب فى مدين وحواربيه من المصريين؟

الا يعنى ذلك أنه كانت هناك لغة مشتركة يتحدثها جميع أبناء المنطقة على اختلاف أقطارها؟

قد نستخدم المترجم فى التعاملات التجارية أو الاتفاقيات العسكرية والاقتصادية. ولكن هل يستخدم

قا فى العدد الماضى من مجلة القاهرة قديم الأستاذ سعد القرش عرضاً نقدياً لكتابى «لويس عوض .. هذا الفرعون»، والحقيقة إننى فوجئت بالكاتب الشاب ناقدًا، إذ إننى أعرف أنه يكتب بعض القصص «الشبائية»، ولم أكن أعرف أن له علاقة بـ «النقد» .. بالرغم من العلاقة الواضحة بين «القرش» و«النقد» فى عالم القلوب فقط، ولم يكن عليه بالضرورة أن يتجاوزها إلى عالم الأدب!

وما كان أغنانى عن مثل تلك المقدمة «الشاذرة»، لولا أن الأستاذ «القرش» حاول أن يسخر فيما قدمه من بعض الأفكار التى جاءت فى كتابى. دون أن يذكر لنا وجه الخطأ فيها. فاصبح من واجبى - بل ومن حقى أيضاً - أن أرد المسخرية بسخرية .. دون أن أنسى أن أرد الخطأ بالصواب!!

فقد امتلأ مقال السيد «القرش» بالعديد من الأخطاء التاريخية والمنطقية والعلمية.. ولعل ذلك يرجع إلى حداثة عهده بالقراءة والكتابة. خاصة فى مجال صعب هو مجال اللغة والتاريخ وعلم الأجناس.

وقد بدأ «القرش» أخطاه مع العنوان الذى قال إنه «لويس عوض ذلك الفرعون». والحقيقة إنه لويس عوض «هذا» الفرعون؛ وهناك فرق واضح بين «هذا» و«ذلك».

ثم يقول الكاتب: إنه من الصحيح غير المقبولة أن نبرهن على عروبة مصر أيام الفراعنة بمجى الأنبياء إبراهيم ويوسف ويعيسى إلى مصر، وخروج موسى إلى الطريق المعاكس،

لويس عوض هذا الفرعون نقد على نقد سليمان الحكيم



المترجم أيضاً الزوج حين يتعامل مع زوجته في البيت أو غرفة النوم مثلاً؟

أما الأخطاء التاريخية التي جاءت في مقال الأستاذ «القرش» فتبدأ بخطأ فادح حين يقول «ولم تكن هناك غربة في ترحيب المصريين بالمسلمين، حيث لا اختلاف في الدين الذي أبهرت المصريين سماحته، ويكفى التدليل على ذلك بدخول أريعة وعشرين ألف مصري في الإسلام عام ٧٤هـ، بعد صدور «وعد» من الوالي حفص بن الوليد بإعفائهم من دفع الجزية» ورداً على هذا الخطأ أقول إن المسألة لم تكن تحتاج إلى «وعد» من الخليفة، لأنها قسانون إسلامي معروف، «حيث لا جزية على من يدخل الإسلام» هذا جزء من الشريعة الإسلامية كان موجوداً قبل الخليفة، وظل موجوداً بعده، ولا يحتاج إلى «وعد» أو تعديل. وأى خليفة - أو مسلم - يخرج عنه. كان يعتبر خارجاً عن دين الإسلام والدليل على ذلك أن والي مصر في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز حين رأى كثرة الداخلين إلى الإسلام من أبناء مصر وسقوط الجزية عنهم - وبالتالي قلة حصيلة بيت المال من أموال الجزية، اقترح على الخليفة أن يبقى على الجزية على من يدخلون الإسلام حديثاً فأرسل إليه الخليفة موبخاً قائلاً قولته الشهيرة «إن الله قد أرسل محمداً نبياً وهادياً ولم يرسله جابياً»!

أما الخطأ الثاني في العبارة السابقة فهو القول بأن المصريين، دخلوا إلى الإسلام هروباً من دفع الجزية فهذا ليس خطأ في حق

الإسلام فقط بل خطأ في حق المصريين ومصر ذاتها، فالمصريون لم يبيعوا دينهم - المسيحية - ببعض الدراهم وهم الذين رفضوا أن يقايضوا عليه بالدماء في عهد «الشهداء» الذي يعرفه كل من قرأ بعض الصفحات في تاريخ مصر المسيحية.

ولعل الدليل على ذلك أن المصري الذي كان عليه أن يشهر إسلامه هروباً من دفع الجزية كان يعلم أنه سيضعف أكثر منها بكثير كزكاة واجبة لا يصح إسلامه إلا بدفعها، وإذا كانت الجزية لا تدفع إلا عن القادر البالغ العاقل فإن الزكاة تدفع عن المسلم وكل من يعمل من النساء والأولاد وبالتالي فهي أكثر بكثير من الجزية.. فهل يهرب إنسان عاقل من دفع بعض القروش عنه شخصياً إلى دفع الدنانير عنه وعن أولاده وزوجاته وأبيه وأمه وكل من يحول؟

ثم نأتى إلى كثير من الأخطاء التي وقع فيها الكاتب الشاب نتيجة لبعده عن التاريخ العربي والمصري على السواء فهو يقول «بينما رفع المصريون شأن بعض النساء إلى منزلة الإلهة «إيزيس» مثلاً كان العرب يعتبرونها عورة»!

هذا القول ينطوي - للأسف - على جهل فادح و«فاضح».. فإيزيس الإلهة المصرية كان يقابلها عشرات الإلهة من النساء لدى العرب.. ثم يسمع كاتبنا عن «العزى» و«عشتار» التي انتقلت إلى كل اللغات الأوروبية باسم Star بمعنى النجمة «استار» و«إيزتار» و«سترداي» أى يوم السبت وهو يوم عبادة عشتار أو ستار. بل

إن كلمة East التي تعنى الشرق كله في اللغات الأوروبية مأخوذة من كلمة «ازت» أو ستار أو «عشتار» الإلهة العربية المعروفة، بل إن عاصمة اليونان إلى اليوم «أثينا» تحمل اسم الإلهة العبرية المعروفة «عنت» أو «إنات» أو «عنت» وهي ربة الحرب والصيد والقتل لدى العرب.. وقد أخذها اليونانيون لتصبح ربهتهم للصيد والحرب والصراع.. ولو كان المقام يسمح لذكرت لك عشرات الإلهات العربيات الخالدات في كل لغات العالم حتى اليوم. فمن أين جئت بهذا القول، الذي يشبه قولك «بأن المصريين عرفوا النساء ملكات في عصور لا يذكر فيها التاريخ شيئاً عن المرأة العربية»!!

من أين جئت بهذا القول الذي يؤكد أنك لم تقرأ شيئاً في التاريخ العربي.. وإلا لعرفت «زنوبيا» ملكة تدمر التي حاربت الإمبراطورية الرومانية في أوج مجدها.. وكانت تقود جيوشها بنفسها فأين الملكة المصرية الفرعونية التي فعلت ذلك؟ وقصة كليوباترا (وهي ليست مصرية بالنسبة) معروفة مع روما؟!

ويقول الكاتب في مقاله: «إن التماثل - أو التقارب - بين وظيفة المرأة في مجتمعين هو المعيار الأكبر في الحكم على انطالقهما من تراث واحد وقيم واحدة.. ولم يحدث هذا التقارب بين المرأة في مصر والشرق»!

من أين جئت بمثل هذا الكلام الغريب؟

إن المرأة الفرعونية هي امرأة عربية. وإن كلمة «ست» التي نطلقها

على المرأة حتى الآن هي كلمة كنعانية قديمة تعنى امرأة (وهي ليست بالمناسبة تحريف لكلمة «سيدة» العربية). ثم نأتى إلى الأخطاء اللغوية فيقول الكاتب : «نلاحظ وجود عدد من الكلمات الفرعونية التي لم تفلح العربية في ابتلاعها، تلك الكلمات التي عاشت في ضمير المصريين ولا يوجد لها نظير عربى أو اجنبى يؤدى نفس المعنى بالدقة والبراعة أمثال : خم أى خدع، ونونو أى صفير ومام أى طعام. ونام ننه (للصغير)»

ولعل الخطأ هنا ليس خطأ هذا الكاتب ولكنه خطأ بعض «الكبار» الذين نقل عنهم . ولم يكلفوا أنفسهم

عناء البحث فى «لسان العرب» لإين منظور «بالمنااسبة هو مصرى ليجى» عن معنى للكلمات التي يسوقونها دليلاً على فرعونية الشعب المصرى!.. ولو فتحوا أى معجم عربى ويحثوا فيه عن جذر لاية كلمة من تلك الكلمات لوجدوها عربية صريحة .. وأنكر مثلاً واحداً وهو كلمة «خم» بمعنى خدع. ومنها قول المصريين فلان «خام» بمعنى إنه جاهل أو يمكن خداعه، وهو تعبير عربى وسليم فالمادة «خام» أو المواد الخام هي المعادن التي لا تزال على حالتها دون معاملة. والخم فى اللغة المصرية القديمة يعنى الجهل أو العمى. وفى أى معجم عربى تفتحه ستجد أن مادة

خم و«عم» بمعنى واحد. وهى تعنى الجهل والعمى ..
ويعد..

أرجو من كاتبنا .. ومن كل كاتب آخر أن يقرأ تاريخنا جيداً قبل أن يتصدى للكتابة فيه أو عنه. فكفانا مانحن فيه الآن من تخبط وترنج. بسبب محاولات المسخ والمسخ التي تتعرض لها هويتنا منذ فترة، والتي لا أقول - كما يقول غيرى - إنها ترجع لمؤامرة محكمة، بل أقول إنها ترجع - أولاً وقبل أى شئ - لحالة نفسية مرضية تدفع بالبعض دفعاً لقبنى المبدأ الشهير «خالف تُعرف»، دون النظر لعواقب ذلك أو ثمنه الفادح! ■



الانتشارات والتنبیحات

٢٢٨ مصر بیوت وراء الأشجار والبحث عن الزمن المفقود ، عبد العزیز

موافی . فضاء راعی المیاء ، شریف زکاء . عن فن جمیل شفیق ، محمد بدوی

- رقصات نیلیة - ولید ملیر . احتفالیة أمل دنقل ومراقبة التاريخ ، عبد الوهاب

داود . شالمسطین محمود درویش فی أحد عشر کوکبا - کریم عبد السلام

الحراقة لعبور إلى الضفة الأخری ، اسامه خلیل . الشراب احتفال أصيلة

الثقافی - حارم هاشم العالی السینما الصینیة الجديدة فی مهرجان میونخ -

فوزی سلیمان . شرلیس هنانک مسألة یهودیة - أرنوسبیر - ترجمة ،

وایل غالی رولسیا یزنشتین یعود بقوة للدوریات الحدیث - فاضل الأسود .

أصغر

بيوت وراء الأشجار والبحر من المشقود

قام المهتم أن يمتلك الكاتب وعياً مغارقاً للجماعة، به يستطيع أن يرى العالم، ومن خلاله يتمكن من إعادة تشكيله. فإذا استطاع الكاتب أن يضل على هذا الوعي قسداً من الحساسية الفنية، فإنه حينئذ يكون قد استطاع تقديم نموذج للفن العظيم. ورواية (بيوت وراء الأشجار) تقدم لنا محمد البساطي باعتهاره كاتباً يتميز بالوعي السوسيو - تاريخي إلى جانب الحساسية الفنية. فهو من خلال وعيه بالعالم، استطاع أن يضع يده على الشظايا الجادة للواقع التاريخي والاجتماعي لفترة مريرة من تاريخنا

الحديث، وأن ينظمها معاً عبر مجموعة من العلامات الفنية التي تعيد إنتاج هذا الواقع مرة أخرى فتصبح هذه الرواية - تحديداً - أفضل تطبيق للمفهوم الأرسطي عن التطهر، حيث تضعنا أمام ماضيها القريب، كي نواجهه، ومن ثم نتطهر منه. لم إنها تتعد بنا عن الواقع، عبر مجموعة من الطقوس الفنية، لكي تقترب بنا منه أكثر.

ومحمد البساطي يضع بهذه الرواية إضافة جديدة في سلسلة إبداعه المتصل منذ الستينيات وحتى الآن، لتصبح - إلى جانب رائعته الأولى (التاجر والنقاش) - إحدى أهم الروايات العربية. فهو يمارس في كليهما لعبته الفنية المفضلة :

تجريد الواقع وتحويله إلى أفكار ،
وتجسيد الأفكار من خلال تحويلها إلى وقائع :

وفي هذا التراسل مابين التجريد والتجسيد، يلج بنا البساطي عالمًا زاخراً بالطقوس، حيث تصبح شخصياته كائنات أثرية، عبر ما يمكن أن نسميه بـ (المتأخرين) عبر (الواقعية).

ولقد استطاع البساطي، بوعيه الفني المتميز، أن يخلق عدة مستويات للرواية :

مستوى انفعالي : يعبر عن حدث ما، وما يستتبعه من

التوترات الفنية
المصاحبة .

مستوى عاطفي : وهو مستوى أرقى، ينتقل بنا من الصعوبات إلى الحسن، حيث يتم تحويل الواقع إلى مجموعة من الوقائع، التي توجه ذاكرة القارئ باتجاه اتخاذ موقف من التعاطف أو التعارض مع الشخصيات، طبقاً لموقفه العاطفي منها.

مستوى عقلي : يحيل الشخصيات إلى أنماط اجتماعية، أو إلى رموز تاريخية ومكانية، وبالتالي تصبح العلاقات بين تلك الشخصيات تعبيراً عن شبكة الترابطات في العالم الخارجي .

ولقد أتاح البساطي لذاكرة القارئ من خلال هذا التقسيم، أن تتنقل بيسر من مستوى إلى آخر دون أن تعاني من التعقيدات الشكلية السائدة الآن، عبر بعض الحيل الحديثة الفجة .

فالمستوى الانفعالي (مستوى السرد) يقدم لنا حكاية بسيطة

الإشارات والتنبيهات

نفسه الشخصية. وبالتالي، فإن هاتين الشخصيتين، إلى جانب شخصية سعاد، هما اللتان تنقلان الرواية بأكملها من المستوى العاطفي إلى المستوى العقلي.

فالرواية تقدم لنا عالماً عبقرياً وفارغاً من المعنى.. هشاً ومكتفياً بذاته، تتساقط شخصياته تحت ضربات غامضة ومجهولة، إلا أن تلك العبقئية اللامبررة هي الفصل تعبير عن المرحلة التي نتحدث عنها الرواية.. مرحلة ما بعد ١٩٦٧ وبداية تهجير مدن بأكملها إلى المجهول. وكما ينشأ ترأسل بين المسجد والمجر، فإنه من خلال المستوى العقلي للرواية ينتج نوع آخر من الترأسل بين الإنسانى والمكانى، من خلال الحلول المتبادل بين سعدي وبور سعدي، فكلتاهما يتم انتهاكهما دون إرادتهما، كما أن الانتهاك لى الحالتين - عبثى وغير مبرر، ويحمل قدرأ من العنف الموجه. فالأولى يتم انتهاكها عبر الحاجز الخشبي، والثانية تنتهك عبر الحاجز المائى (القناة). ويصبح تمزيق غشاء البكارة لدى سعدي، متوازياً - فنياً - مع تمزيق غشاء العلاقات الاجتماعية داخل المدينة، من خلال عمليات التهجير.

وعندما تدخل سعدي فى علاقة حلول مكانى مع المدينة، فإنه من الطبيعى أن يكون لها تجلياتها الزمانية. وتتبدى تلك التجليات، من خلال العلاقات الإنسانية التى تكون



مervat البساطى

حين تفاجئنا بأنه حتى القواد يمكن أن يجب مثلاً. أما عامر (الجانى البريء)، فما من شك أن اتهامه بالزنا لم يجعلنا نتخذ منه مواقف الضد، على العكس، كانت الذاكرة تجمع من بين ضاايا الرواية أدلة براعته المؤكدة. ولعل أجمل الشخصيات التى رسمت بدقة، وجعلتنا نتعاطف معها على المستوى الجمالى لا على المستوى الاجتماعى، هما شخصيتا الرجل الغريب (فى حوض القصب) وعنتر، فالأول يمثل (القضاء)، على العكس من الثانى الذى يمثل فكرة (الطف). فنبوءة الرجل تتحقق عندما يخبر مسعد أنه لن يقتل عامراً، أما عنتر - فمن خلال تصوره أن أحداً لايفتح مصيبتة - إلا أنه يختار مصائب الآخرين كى (يتجنبها)، لتصبح مصيبتة - هو

ومتكررة تنبع من الواقع، لتصب فيه مرة أخرى. فالشخصيات حميمة، ليس من بينها البطل المفضل أو البطل المازوم بالمفهوم السائد، لكن بداخلها البطل اليومى والمكروور. وهو من خلال اللبس أو سوء التفاهم يقع فريسة للشك الذى يحيله إلى زوج مخدوع، ثم يستحيل هذا الشك - من خلال معاشيشته - إلى يقين فنى، ويغدها فتوالى الأحداث داخل ذاكرة الراوى، الذى هو البطل المخدوع منفصلاً عن ذاته. لكن البساطى، رغم تلك البساطة الشديدة التى تشكل الحدث الرئيسى بالرواية، استطاع أن يحيل هذا الحدث إلى واقعة جمالية فائقة التأثير، عبر المستوى الثانى للرواية: (المستوى العاطفى). فهو - ضمن إطار العلاقات الاجتماعية الخارجية - يقدم لنا شخصياته لكن تتعاطف معها أو نرفضها، أو على الأقل نشكك فى وجودها الاجتماعى السائد. وهو فى رسمه لشخصيات الرواية كان أقرب إلى الفنان التشكيلى، الذى يهتم بالظلال لا بالخطوط، ولذا فإن شخصياته لا تشير إلى حالات إنسانية بعينها، لكنها تومئ إليها.

وعبر التفاصيل اليومية الصغيرة، استطاع البساطى أن يجعلنا نتعاطف مع سعدي ومسعد، أى مع الجواد والضحية معاً. حتى تلك القواد، بمنطقه الشخصى الذى لا يؤدى أحداً ولايخالف قانوناً، فإن الرواية تقوم بعملية تعديل لذاكرة القارئ تجاهه،

الإشارات والتبهيّحات

أحد أطرافها ، والتي تتميز دائماً بأنها علاقات أحادية :

الكهل . سعيدة

مسعد . سعيدة

عامر . سعيدة

وداخل هذه العلاقات يظل الطرف الأيمن منفصلاً بالرغبة في تحقيق اتصال مع طرفها الأيسر، لكن الطرف الأيسر (سعيدة) يظل غير متفاعل مع تلك الرغبة أو منفصلاً بها . إلا أن ما يميز الطرف الأيمن دائماً أنه تعبير عن حالة زمنية ، فبينما تمثل سعيدة المدينة في تجنيها المكانى ، فإن الكهل يعبر عن الماضي ، ومسعد يعبر عن الحاضر أما عامر فهو تعبير عن المستقبل ويظل المكان منفصلاً عن الماضي ولا يرتبط به إلا عبر عمليات الانتهاك ، وكذا يستمر انفصاله أيضاً عن الحاضر ، لكنه يرتبط بمعاطفة زمنية بالمستقبل ، فإذا كان الماضي والحاضر يمثلان واقعاً متحققاً بالفعل ، فإن المستقبل سيظل داخل الذكرة الإنسانية حاصلاً للحلم الإنسانى . وربما لهذا السبب لم تحاول سعيدة نرد اتهامها بإقامة علاقة مع المستقبل : (- أهو عامر ؟

- هو عامر)

كنوع من التأكيد على محاولة التحاق المكان بالحلم الإنسانى ، الذى يعبر عنه المستقبل دائماً . رغم أن واقعة الزنا لم تحدث أصلاً : (كانت تستسلم له ، ثم فى لحظة تماسكت) .

ولأن سعيدة تعاني اليتيم منذ

صغرها ، فإن هذا اليتيم تعبير عن انفصالها عن الجذور .

ولأن الإنسان باحث أبداً عن جذوره ، فإنها لم تقاوم اليد التى امتدت أسفل الحاجز لتنتهك بكراتها ، باعتبار أن تلك اليد كانت تمثل امتداداً لها داخل الماضي . وحين تلجئ إلى مسعد ، الذى يعبر عن الحاضر ، فإنه يكون لجوءاً زمنياً ، تقربه من الماضي إلى الحاضر . ومسعد الذى تزوجها بالصنفة على حد تعبيرها ، لم يكن كفوّاً لها على المستوى النفسى والحضائى . لذا ، كان لابد لها من البحث عن المستقبل أو اصطفاه ، فهو يمثل بالنسبة لها زمنها المفقود . وحين بدأ عامر يحوم حولها ، فإنها لم تصده ، على العكس ، مارست معه عملية احتواء . وكان المكان يخلق مجالاً حيويّاً للمستقبل ، كى يحل فيه .

على أن المستوى العقلى يقدم إلينا سلسلة أخرى من العلاقات الإنسانية ، التى تعبر عن العلاقات الاجتماعية التى ترتبط بالمكان . فمن خلال ثلاثة أنماط اجتماعية : الحلاق - الكهل - التاجر ، التى ترتبط بعلاقات تعاطف مع المكان (سعيدة / بورسعيد) ، تستحيل هذه الأنماط إلى رموز لواقع ، تعبر عن : الانتهازى والهاماشى والسائد . ففى هذا المستوى يتم تحويل الشخصيات إلى أنماط ، كما يتم تحويل الأنماط إلى رموز . ويعقب ذلك عملية استبدال الكلى بالجزئى من خلال الرمز ، وكذا

استبدال الإنسان بالمكانى / الزمانى .

تبقى نقطة أخيرة تمثل ذروة المستوى العقلى ، وتتمثل فى بحث مسعد الدائب عن عامر كى يقتله . وفى الواقع فإن مسعد - الذى لم ينجب - كان يعتبر عامراً امتداداً له :

(قال بركات : الولد أهيل ، لايراعى أى حرمة

قال مسعد : بيته يا بركات . ابنى

«تربيتك أه نعم» . ويخيب ؟)

ومن خلال هذه المحادثة بين بركات (الآب بالدم) ومسعد (الآب بالفتنة) ، يتبين لنا مدى عمق العلاقة بين مسعد وعامر . فرغم أنه لم ينجب عامراً ، إلا أنه قد رباه ، وهذا يكفى لكى نضع عامراً داخل دائرة الطباشير القوقازية .

يعرض جواربه الجديدة على عامر :

الوان حلوة . انظر . أخضر وأزرق وبني . اعلمى واحد من كل لون .

ومن خلال هذا الحوار ، ندرك أن مسعد وإن كان يعتبر نفسه أباً لعامر ، فمن الطبيعى أن تتحمل سعيدة مسئوليتها - كام - تجاهه . لذلك ، فإن مسعد فى بحثه الدائب عنه ، ما كان ليقتله لو وجده ، لكنه - كآب - كان سيعاقبه . ويؤكد هذا الاستنتاج أن مسعد يلجئ إلى الرجل الغريب ، الذى عرض عليه قتل عامر . فهو حين يتعامل مع عامر من خلال واقعة الخيانة ، إنما يتعامل ليس كزوج

مخدوع، وإنما كاب يبحث عن امتداده الزمنى .

ولهذا ، فإن مسعد - حين تحاصره الجماعة التى تطالبه عيونها بالانتقام حتى لا يستطيع أن ينفذ حكم الإعدام فى (ابنه) ، فإنه يقوم بالانتحار النفسى الذى يعقبه موته الجسدى ، مكتفياً بأن يترك مهمة امتداده داخل الزمن لعاصر . ولكى يموت ، فإنه يلتجئ إلى بركات صديقه القديم وأبى عامر ، لكى يموت أمامهما ، وكأنه - بهذا اللجوء - يوصى بركات لكى يرعى ولده الذى لم يتجبه .

وعندما تغيب سعدية عن البيوت التى تغيب بدورها خلف الأشجار ، فهى إنما تخرج من الحاضر ، لكى تواصل بحثها عن زمنها المفقود ■

عبد العزيز موافى

فضاء راعى الميساء

راعى الميساء



شمس
فتحى عبد الله

فاتحى ديوان فتحى عبد الله فى وقت مناسب ، ليدعم مسيرة الثمانينيات التى تنحرف عن السياق الشعري القائم فى مصر بما يمنحها خصائصها الأدائية المألوفة، ويمنحها - بالتالى - مشروعية الحضور فى المشهد الشعري ، وإعادة التساؤل عن مشروع السبعينيات وهل كان خرقاً للفعل الشعري الراسخ أم أملاً أخيراً ، جديداً ، لذلك الفعل القديم بتجليات طارئة ؟ ولست فى مكان يكشف عن فضاء جديد بديل قد تحقق بالفعل ، بيد أننا لا نخطئ رصد تحولات هذه المسيرة الجديدة ، التى تكتسب فى كل يوم أرضاً جديدة ، وأعداداً آتية ...

II

تنبئ الرؤية الشعرية فى هذا العمل على محاور ثلاثة تتمركز الرؤية على فضاءاتها :

● محور استنطاق الدوال : يعكف الشاعر على الدال لتكريس الياتة البيوطيقية حيث تتحرك الدوال

كموامل أساسية منتجة ، وليست ثانوية وتابعة لخطوات المدلول المحدودة هى حالة من الشبق المتيم تتلجس الشاعر فى سيره مع الدوال صوب الغياب من الصحو إلى النوم ، تاركاً إشارات مشهدية سورالية وكابوسية يقنامى بها جسد النص لتفتتح إشارات ما عن العلامات اللغوية المقامة ، كثير من صور غابوية تستدرج الذات إلى فضاء الوحشة والوحشية ، فى نسج يورقه هاجس التمايز :

القميص عائلة تملك

الإبتداء

والشبكة لاكتشف الرؤى

كل مافعل الهلال

صار حقيبة خالية [ذئاب تمسك

الصحراء

فى النوم

ادركت جارتى بقميصها

على السلم

معطى لم يسمع الرجاجة

وإنشاد آخر داخل

الغرفة (١)

والاستجابة الأثيرية عنده فى رعد
هذا المشهد عنده تلمظ فى المسح
الأفلى العرصى الذى يتلقى مساحات
الحظة ، ولا يتحرك - غالباً - رأسياً
لنمو النض من داخله ، والدوال عنده
فالتة من منطقة الشعور المنصهر ،
تضىء - فجأة - ثم تغيب لتتركنا
نقتضى أثرها ومن هنا ينبع سحر
التوقييع من جسد الدال ، ليتكشف
النض برمته : شارات مؤلوية تتساقط
كما الشهب جاهدة أن تلقى حضورها
القاسوسى السابق ، هكذا يزحف
الحس الشعري من انفجار الوعي فى
جسد الدال - لا المدلول - فى تعبيره
الاشكالى عن محنة بالذات المشطورة ،
هذا الدال حصيلة تجارب ريفية
ومدنية ونفسية أكثر منها محصلة
لخبرة ثقافية ، منبعية الأساسى قريته
رملة الأنجب - المتوفسية ، وأهله ،
وحياته بالقاهرة ، صدره الدال ذاته
بما يتكشف عنه ضوءه ، لا الدلالة بما
هى مكرسة عليه من السلطة المهيمنة
وبما تفرضه من رسوخ وسكونية ...

● ● محور عبد الله ، أبية ، الفلاح

الذى نهض المرض سائلة الجمنى ،
وبالتحديد فترة وجوده بمستشفى
منوف. تتحول هذه الفترة إلى مشهدية
احتفالية شعرية جياشة بالأسطوري
الشعري :

أبى يسمع التحاليم،

وينعس دون مرارة

لأنه حين راقب الجوهرية ،

وجد المماسيح تاكل ،

دون مائدة .

والقطريات تشبه السلالة .

ولا مجاز بين الكحول .

والاعتباب .

القميص من أثوبية

أخرى

ورائحة عبد الله لم تجد

ماشية

فاخذت نومها بين

جرايمه والخشب . (٢)

ويسمع الشاعر فى الولوج داخل

تقاطع عبد الله أبية ، فى المستشفى ،

ليدهم كائنات الرؤى :

مجلس الأربعين .

بدون قارب

وحواضر الأبقار تطرد

الرعاة من مخيلة المريض

ليقبل الهاتف الذى

يرتب التصاوير : -

ملائكة ترد الحقل ،

إلى ساق

وشارة من النمل

تدل الأطباء

على عورة القمح

والمخطوط يثبت ساقه

أبى

كى يمر الزأرون على

الكتابة

ويلهثوا بالأحاديث (٣)

وتتوزع روح عبد الله فى مساحات

عديدة من قضاء الديوان ، بما فى ذلك

غيايه فى بعض المشاهير ...

● ● ● محور الإشارات الصوفية

للغة ، عبر صور تضيئية شعورية

تتوالى ولا يجمعها سوى الصالة

الشعرية وما يطفو على سطحها من

أرق ما وصور وتواريخ حميمة :

السريز غابة من المياه

وملائكة يحملون حديقة

موسيقى تجمع الصباحيين

فى المقهى

الغياي زرقاء

ورامبو بوصلة المذيع

تأكله أخرى

ويدخل الجامعة

ينحمر المر بالتأمل

الراهب يحمل كيس

الإشارات والتبهيّات

وهكذا تخيلُ المشاهدُ

الَّذِي يَأْخُذُ الغيلةَ

كمناظرٍ طبيعِيَّةٍ (٥)

وهذه الاستفاليَّةُ بالعناصرِ
والأشياءِ والحيواناتِ في تجاورها
الَّذِي تنظَّمُهُ حَيُّ الحالةِ وفَرَحُ بسحرِ
الدَّوالِ ، يَفِرُّ - بالثَّالِثِ - بِنَاءً تفكيكيًّا
مفتَّتًا ، لا يهتمُّ بالسَّلسِلِ والمنطقيَّةِ
(الشَّاعِلةِ) ، لخلقِ حالتهِ الخاصَّةِ ..

III

كذلك من الظواهر الأليسة لدى هذا
الشاعر ، ظاهرة الإخاء الكوني ، التي
تتجلّى على نحو أوضح في نصّ (
هوام قليل) :

انتظروا خمسة أيام

بمراكبهم

يتغيّرُ الهواءُ كثيرًا

وتخرجُ الأسماكُ لتدريب

صفارها

وعندما ناموا

تحركت الأشجارُ لزائر

غريب

وضع نمرًا على صدره

وبالمطر القليل الذي يسقطُ

حملَ كيسين من الفحم

وأشار لخنزير صغير

كي يحمل الطيور

وبين ميام ومياه

حبس أنفاسه البطيئة

لعلّ مزارعين قد تسلكوا

يمنحُ النُصَّ نموًّا عضويًّا (شعريًّا) من
داخله ، لانه ينمو من نفس الإيقاع
والقن الرأصيد للخارجي ، وتتركز
هذه التقنية في نصه : (الهاوية ليست
فضيجي) ...

والنقنية الأولى أشدُّ شعريَّة
وتراء...

ومن الظواهر الأساسية الباهية
في المشهد الشعريّ عنده ، احتشاد
أرض النُصِّ بدوالٍ عديدة متكتسة
يصعبُ تجاورها والتفاعل بينها
بالطريقة الاعتيادية العابرة ، وهي
صورًا إشاريّة تكشفُ عن أرقِّ الذاتِ
والها النخين :

المراكب لم تخرج

لمين شمس

ولم يهدأ التمثال

نق

بغالٍ أمام البحيرة

موسيقى من صندوق

لبائع جوالٍ

تمسح المغارة باقدام

الغيلة

والزئيف

يفغرُ الزجاجُ

الرُسامون بمعاطفهم

يلقون الزجاجات

ويضحكون للخرافِ ألثى

تنهشُ الصورة

نقوده في الصنياع

ويدعو الهيبيين لحفلةٍ أخيرة

لا مانع من سقف دون

الجدران

الحربُ حالة نوم

في الشوق :

حائطٌ يمشي

رجلٌ في سلّة خبزٍ

بقرات بالقرب من السماء

أخذ الهيبيون رائحته

للمضاجع (٤)

وعَبَّرَ هذه المحاور الثلاثة بتشكُّلٍ
أفقِ الدِّيوانِ ، الَّذِي يَفُتِّرُ به فصحى عبيد
الله عذرات البدايات الأولى واختلاط
حسِّه الشعريّ بالمجاور العائى ولا
يخفى قلقُ الشاعِرِ الإبداعيّ من
تعبيله لقصائده التي تُسَرِّتُ قريباً
حينما وضعها بين دفتي هذا الدِّيوانِ ،
وأيضاً من العبور على تقنيتين
أساسيتين وهما :

■ بناء النصّ بخطوات الدوالِ
المُدْهَشَةِ ، فيبدو فيها النصُّ ساحةً
لانتقاءِ العناصرِ العديدة المتباعدة وفقِ
علاقاتٍ جديدةٍ تتحركُ بها في معيشيةٍ
خاصةٍ ودالةٍ ، وتتركزُ هذه التقنية في
نصوصٍ مثل : (سماء عابرة) ، (قريبة
للغاية) ...

■ الحفاوة بالبعد السِّياقِيّ
السُّدِّيّ ، وهذا الشكلُ الشائعُ الآن في
قصيدة النثر - وهو قديم بالطبع - لا

وحين انتهى للصغير
وجد طائرَيْن
على كيس دقيق (٦)

ومن الظواهر التعبيرية الأثرية
عنده احتفاؤه بظاهرة كسر الوحدة
والانسحاق الاعتيادي بين لبنات
الأسلوب ، لضرب سكونية الخطاب ،
وهذا يأتي انفجار الشعرية من نهاية
الجملة ، فكلمة النهاية لغم يفجر سلام
الجملة بالكامل ويُقيسها في عُسب
الدلالة المفتوحة :

● الجياذ التي خارج العربية
لم تبلغ المصل .

والبحيرة غمرت قارب المريض
فانكشف الأخوان
قرب نجم (٧)

● وتكتألهت بين الأمصال
والمرضة الشقراء
تركت نوبها خارج
الكلام (٨)

بيد أن التضمير هنا يأتي لصالح
إنتاج الدلالة ، أي بلاغياً ، ولا يتجاوز
ذلك إلى مفارقة في كسر نظام بناء
الجملة ذاته ، أو خرق للنظام النحوي
الثابت بما يفجر مكوناته ومكوناته
، إن المفارقة الإبداعية تقع هنا داخل
النظام اللغوي والنحوي والصرفي
السائد ، وهذه ليست إشكالية فتحي
عبد الله وحده بقدر ما هي إشكالية
الشعر العربي اليوم ، ولعلنى أكرز في

كل مناسبة إثارة قضية الإنشائية
أيضاً وأحادية الصوت داخل النص
الجديد - أيضاً - ...

IV

... هناك ملاحظات أساسية تجدر
إثارتها إزاء هذا العمل المتميز ومنها :

■ الصفة الضامرة غير المنتجة :

(في شقتها الكبيرة) ص ٦٧ ، (وبالمطر
الليل الذي يسقط) ص ٥٨ ، (حسب
أنفاس البطيئة) ص ٥٨ ، (خلصني من
الكوارث البعيدة) ص ٣٢ ..

■ يقول : (قليلًا

يسعد فلاح عجوز

ذهبت حقيقته في سلام) (٩) ،

وقوله : (في سلام) توصيفي
بحث أقرب للشعرية ، وليته استعاض
عن ذلك بكسر المألوف المتوقع كما
يهوى في نهاية الجمل ..

■ تغلب الحس النثري الناتج عن
الخشوع لدلالة الرؤيا السياقية العامة
لموضوع النص ، ولصالح دلالة كتابية
بحثة ، ...

● خمسة وعشرون عاماً
المياه لا تزال
وربما الأموات زاروا
الحقول
ونسوا ملابسهم على
الطريق
وعندما صاحت النمر
وجاء حامل الاختام
ليعاين الكروم

وأعداد الخراف
جمعوا محاصيلهم
وغابوا في المدينة (١٠) .

فهذا خطاب نثري خالص مطعم
بدوال تحصيل إلى كناية قريبة غير
مُنْتَجة ، ومن ذلك أيضاً :

● في الرابعة صباحاً
جلست بجوار رجل
لا أعرفه
وضع الأجنحة جانباً
وتحدث عن قطار
أكل أولاده دفعة واحدة
وجاء المعزون
واحدًا واحدًا (١١)

■ يقول : (رأيتُه يُعدُّ الشوارع

ويذكرني بجوار القلعة) (١٢) ،
والعديد غير العدد ، ومن هنا تؤل
الدلالة الشعرية بعيداً عن طريقها
المقصود بسبب المبني الصرفي ...

■ يقول : (القمح فضيحتي

والناموس مودة العائلة) (١٣) ،

والناموس هو القانون ، لكنه يعني
الناموس الحشرة ، ...

■ حضور صيغ سائدة لدى حلمي
سالم في سياق خطاب فتحي عبد الله
في هذه المساحة :

وجاء العاطلون
الشوارع لا تقبل الصندوق
وبيستوي فسكى نقل الدلتا
لحجم المارة
وكرر (الأبله)

عن فن جميل شقيق

اللوحة عين هائلة تربت على الأشياء وتوائم بينها، وتلغى فروقها وانفجاراتها، فهي أميل إلى تأمل الأشياء، وتزيينها وصقلها، لا تهشيمها وتشويهها والاحتجاج على سكوتها وتجانسها.

هذا المكوف يعنى الجهد الهائل وجزء منه عضلى لتنوع درجات الابيض والأسود، كحداً خلف نفس الشح الأسود اللونى، فالابيض والأسود لا كثافة لونية لهما، ولذلك يستعير الفنان عن صخب الألوان وتداخلها، بخطوطه القصيرة المتقطعة أحياناً وذات الاتجاه الواحد أحياناً أخرى لخلق الإحساس بالمركة والظلال، والضوء والعمق. ولأنك أن جميل قد أمضى زمناً طويلاً في إقناع صنعتها والتدرب عليها، وقد يكون ساعده في ذلك عمله الصحفى الطويل، فالألطف بقلم الرابيدو على هذا النحو تنبئ بملاقة طهيلة، تصابى. الحد.



جمال شقيق

ف جميل شقيق دون كثيرين من زملائه ولغ جلى بلزوم ما لا يلزم. يتجلى ذلك دون ليس في إشارته لاستخدام الابيض والأسود، والابتعاد عن الكثافة اللونية كانه فارس يحارب باداة واحدة مع أن له أن ينوع في الآلات وأنواعها، يتخلى عن الدرع والخوذة، فضلاً على أن يجعل من السيف بديلاً لكل هذا، أيرجع هذا إلى تربيته بالابيض والأسود فقط، أم يرجع إلى ضيق في العالم والرؤى يتسبى في ضيق الأدوات، أم يرجع أخيراً إلى إلزام نفسه - كاتى العلاء المعرى - بما لا يلزم فهو يلزم بالوان شحيحة أولية، ليخلق منها درجات لونية ناعمة، تعوض كثافة اللون، وتعدده، واتساعه.

مهما يكن الأمر لاشك أننا أمام هوية فنية، محببة لمنحى وأدوات ورؤية، فهذه الاقتصاد اللونى الذى يصل إلى درجة الشح، يكثف عن إثارة للمعزلة، والمكوف، لا الانفجارات، والابتلاقات، سواء في الحياة أو في

فى يدخل البقر المقهى
لا فرق بين المصحف
والمنزل
فلماذا المدرسة لا تسمى
المريض ؟
بل تلحق الهلال بالمقابر (١٤)

V

.... يبقى أن هذا العمل الإبداعى احد التجليات الواضحة لقافلة الغمانيات فى ظهيرة المشهد الشعرى المصرى، تكشف عن تميز وبراية بخبرة الكتابة فى إطار القصيد النثرى وارتقى فى الولوج إلى نص مؤسس - جميعاً - لحضوره ...

شريف رزق -

الهوامش :

- * راعى الياء - فتحى عبد الله - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٢ .
- (١) ص ١١٧ ، ص ١١٨ .
- (٢) ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .
- (٣) ص ١٠٤ ، ص ١٠٥ .
- (٤) ص ١١٩ ، ص ١٢٠ .
- (٥) ص ١٣٥ ، ص ١٣٦ ، ص ١٣٧ .
- (٦) ص ٥٧ ، ص ٥٨ .
- (٧) ص ٩٩ .
- (٨) ص ١٠٦ .
- (٩) ص ٤٩ .
- (١٠) ص ٤٣ ، ص ٤٤ .
- (١١) ص ٣٧ .
- (١٢) ص ١٨ .
- (١٣) ص ١٢١ .
- (١٤) ص ١٢٩ ، ص ١٠٢ .

الإشارات والتنبيهات

الأثونة والذكورة الفارقة، فنجد أنفسنا مع ثلاثة أجساد متلاصقة في مستوى معين. لكن في مستوى آخر، وربما بعد تحديد أطول في اللوحة، نبدا في تلمس دلالة جديدة، فالحركة المتداخلة تخلق إحساساً قوياً بأن العناصر الإنسانية الثلاثة تتحول إلى رحم ممتلىء. وهو ما نجده في لوحة أخرى لامرأة ورجل متعانقين، حيث الفنان بخلق التباس يحلقه داخل الجسمين، فيبدو الرأسان المتلاحقان، وكأنهما لم بشراً مكثرت الشفنين.

تداخل العناصر واندياح الأعضاء البشرية على هذا النحو، يبنى في جانب منه عن الجهد المضنى الذى يبذله الفنان من أجل إطلاق أقصى إمكانيات اللونين، الأبيض والأسود، كما يكشف عن ولع بالعكوف والصقل والتجويد، حيث يصبح المتناهي في الصفر والضالة هو الطريق لخلق الكتل الكبرى والعناصر المفردة. وهكذا نبدا مع العنصر مفرداً، لنجد أنفسنا مع العناصر وهي ترغفنا على تأملها وفهم تكثر دلالاتها، فنكتشف تداخلها والتباسها واندهام الحدود فيما بينها.

لكن هذا التداخل يقود إلى دلالة جديدة أخرى، وهي أن القانون الحاكم للكانات ليس التوازن، أو الابتعاد، أو الوجود الواضح، بل هو للتلاصق والتداخل والانصاج، فالمرأة والرجل في عناقهما يكادان يصيحان جسداً واحداً، والجسم الأثنوي يتداخل مع نغمة الماء، والجاموسة والسيدة التى

سابع وطويل. إن الأشياء مثقلة بالدلالة في وجودها الصرغ، وعلى الفنان تأملها، وتوجيه منساراتها، ونفض التراب عنها، ليحررها من دلالات الآخرين، ثم يقوم باجتيانها لنفسه، فتكلم عليه.

لكن الابتعاد عن الزحام وإن كان يعنى الانتقاد في الرصد والرؤية فهو على مستوى آخر، يستم إدراج العناصر في بنية التباسية، حيث بإمكان العين القارئة للوحة أن تتحرك بين أكثر من قراءة، ذلك أن شفيق يقوم بصنع تداخل بين العناصر فى لوحة العيون سنجد مجموعة من العيون الصافية الهادئة، لكن الصادة فى الوقت نفسه، هى عيون سيدات يرتدين النقاب، أم أن الجزء الذى يعلو الجباه هو مجموعة من الأفاعى الععلاقة المتلوية التى تتناغم ملاستها مع حدة العيون وثبات الحركات، ومن ثم يصبح التراسل جلياً بين دلالات هذه الأفاعى واختصار الجسم البشرى فى عيون تتفجر منها مشاعر العدا والنفي، وفى لوحة الأمومة سنجد البنية التباسية نفسها، حيث يهيم اللون الأسود وتغموه اللامع، أو بتعبير أدق تتضام، لتتلفى الحدود بين الأجساد الثلاثة: الرجل والمرأة والطفل الذى يتوسطهما (هى صباغة للعائلة المقدسة بصورة جديدة؟) حيث يتداخل رأس المرأة مع رأس الرجل، وحيث يعتمد الفنان إلى تجريد الجزء السفلى من الجسمين من علامات

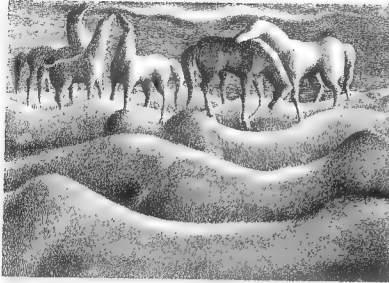
التسليم لإغرائه، والخلفة - أحياناً - عن نواقصه.

لذلك سنجد فى لوحة جميل شفيق حذفاً يكاد يصبح صنعة خالصة، لأنه مرادف للانضباط الذى يكاد يهدد الحرية الإبداعية للفنان. لكن هذا الحذف، لفرط رقيه ورهافته لا تكاد نشعر بجشومه وقصديته، إنه متوارى، مراوغ، بحيث يكاد يئلى نفسه.

عين الفنان الهادئة، وخطوطه الناعمة، وما يبطن رؤيته للكون من حس صوفى بالأشياء، يحاصر هذا الحذف، فينتفيح، ويصانر على نتائج. صحيح أن هذه الخطوط السوداء القصيرة المتتابة، تهدد بالتماثل والانتظام، لكن صحيح أيضاً أن الفنان يقوم فى لحظة ما بتحديد علاقات اللوحة، إما بكسر الانتظام عبر حرف الخطوط، وإما بالتموه على اللون من خلال ثقل السواد أو خفته، هذا معناه أن للعناصر نفسها حرية نمو، تجعل الحذف ميزة تكوينية لا قيوداً على العمل.

ولكى يتجاوز الفنان الشح اللونى، كان لابد له من تنوع درجات الأبيض والأسود وخصوصاً أن عينه تركز على الأشياء فى حضورها الفردى، لا فى اندراجها فى الزحام، ومن ثم سنلمس - واضحاً جلياً - هذا الولع بالتفتيح. يبرز الأشياء من وقائعيتها إلى سياقات مجاوزة للواقع، لكنهما مغرسة فيه، بما هو فضاء

الإشارات والتبهمات



للفنان جميل شفيق

وحسبها متداخل بجسم طفلها الذي تحس به متوارياً، دائراً في لفتها، وهما معاً يكشفسان عن نزوع إلى الأعلى، فهما مشربكان في حركة تنحو إلى الطيران، وهو ما يتوازن مع حركة الجاموسة الراسخة التي تكاد لرسوخها تبدو هكذا في حركتها منذ زمن طويل، مرتبطة بالأرض، حتى تبدو صياغة أخرى للمثال الأم الأرض مانحة الخصب، كبيرة الأداء.

أما في لوحة الراقصة، فنجد أنفسنا مع ملامح انشوية تنشي بأسطوريتها على المستوى البدني للراقصة، ألم الواسع المكتنز الشفنين، الشعر الطويل الضافي، العيون الواسعة مع الأداء الضخمة، والبطن الضخم الكاشف عن خصوبة، تؤكدنا المنطقة السفلى من البطن حيث الجهاز التناسلي، أما الفخذان فأبداً فيهما

مغلق العينين، وهي تستدعي الأنثى عموماً، القطعة، السمكة، الجاموسة ... إلخ، كما أنها تتبادل موقعها مع الماء أصل كل شيء حي، الماء بين النعومة والخصب والري، والأنثى كذلك أنها مصدر الحياة والخصب وحارسة النيران، السيدة المتعددة العناصر، الإلهة، وأم الإله، ولذلك نراها وهي تحنوي الرجل، فحركتها أكثر قدرة على الإحاطة به وإحاطه بها في ضرب من الاحتواء يقرينا من إحاطة الرحم بالجنين.

في لوحة الجاموسة سنجد المرأة متداخلة مع الجاموسة، فالفرق مداحة بينهما، وحركتهما معاً تخلق إيقاعاً متراسلاً، الجاموسة منظور إليها من خلف، حيث يبدئاً حضور جهازها التناسلي، وانتفاخ بطنها، وحيث تنشي حركتها بكتلة متعاسكة تعزق العتمة المهيمنة، وفوقها المرأة،

تمتطيها يكادان يصبحان جسداً واحداً. وهكذا سنجد أن انتفاء الحدود يساوي الحياة تقريباً، ومن هنا سنجد أن نعومة الأجسام ليست فقط ناتجة عن ولع الفنان بالأبيض والأسود، وإنما هي نتاج رؤية تنصرف إلى صياغة العالم عبر عناصر أولية، تنشي بالقدم والعتاقة والعلو على الزمان والمكان، كأن كل شيء يتسوق إلى التداخل مع الآخر، وينوب فيه فتنتفى الحدود، ويصبح الكل واحداً والواحد كلا، مطلقاً، مختزلاً للجميع.

وهكذا ينهض مشروع جميل شفيق على مجموعة من «الموتيفات»، التي تتكرر، وتتناول، وتتنازل في خلق دلالتها، وهي موتيفات طابعها أسطوري، لكنه غير مثبت الصلة بما يحوطه، بمعنى أن هذه العناصر أقرب إلى ما نتصور أنه مطلق، ومجاور للتاريخ فهي واقعية بمعنى ما، لكن وضعها في متوالية الفن يمنحها هذا الطابع المجاوز للواقع والتاريخ. من هذه الموتيفات سنجد: الأسماك، الجاموسة، القطعة، الماء، الشجرة، فضلاً عن الرجل والمرأة والطفل، وهي جميعها تندرج تحت العناصر البدئية الأسطورية، فتأخذنا من رافتنا، من هنا، الآن إلى هناك، آنذاك، حيث لا يبقى سوى المجاوز للزمان.

المرأة في هذه اللوحات هي الأصل، أعنى الأنثى، فهي أم وعاشقة ومعتشوقة. وهي التي تواجها وجهها لوجه في اللوحات فيما نرى الرجل في وضع جانبي، أغلب الأحيان، أو نراه

رقيات نيلية

العنوان الذي يوحي - لوهلة الأولى -
بخفاؤل شديد وانسبائية سوف
تكتشف حديثاً زيفها كلما توغلنا في
حقل البهوج الشعري . فالعنوان -
بوصفه مفتاحاً أولياً للمعنى الكلى -
يعلق تبعاً لمزوجة الربط السابقة ذلك
المعنى الكلى على فعل (الشعر - الحلم)
من حيث هو فعل إيجابى بينما
يتناسى المفعول به فى الزمن والمكان
(الذات) بما هو موضوع للراء . وإن
تلبث أن يفاجئنا هذا المفعول به
(الذات) بحضوره الدائب فى القصاصد
، وحضوره - بالطبع - هو حضور
الواقع الطاغى بقسوته ونيره .

وما (الشعر - الحلم) إلا خيط
الخلاص الممشود فى امتداده وراء ذلك
الواقع الليم - النافذة التى ينفذ منها
ضوء الأمل ناعماً أخذاً .

تلعب الذكرى دوراً خطيراً فى
التعبير عن «صورة الذات» ، وتقوم
الطبيعة - فى غير حالة - بمحذ دور
الذكرى وإنماهاتها كأنها تسعى بذلك إلى
بث روح الحياة فيما صار غائباً
ومنصرماً . وتعمل هذه التقنية على
استعادة وجود لم يعد موجوداً
وتجديته فى مرآة الحياة الكونية ليظل
فاعلاً :

.. تاكل أحداقها زهرة الإخوان

تذكر عند المساء الذى فاض فى

قلبها بالأسى

تذكر بعض القلوب الرحمة

ف رغم أن عالم هذا الديوان لمحمد
إبراهيم أبى سنة لا يمسك - فى
جوهره - عالماً دائرياً تدور مفرداته
الدالية حول مركز واحد كما تعوينا ،
إلا أننا نستطيع أن نلمح - على
مستوى أعق من مستويات التعبير -
تلك الثنائية شبه الضمنية التى تلوح
دوماً بوصفها مهاداً يتحرك عبره
القول الشعري : الحلم / الرأى .

وربما بدت تلك الثنائية واضحة
فى المفتاح النثرى الذى سبق قصائد
الديوان حيث يقول الشاعر فى البداية
«وكانى ما عشت حياتى . لقد خلقت
فوقها كما يحوم طائر فوق غابة
تتحرق» ثم يقول عن الشعر فى النهاية
إنه «كهف النجوم التى يخرها الشاعر
للليل حتى يصنع منها نهاره الجديد
القادم» . فالشعر هنا يتجلى اشتعلاً
بالحلم فيما تتجلى الذات الرومانسية
انطفاءً بالرأى .

وقد يتيح لنا هذا الارتباط (الذات -
الرأى / الشعر - الحلم) أن نفهم خدعة

لا تحتاج إلى إشارة كل هذا يتناغم مع
حركة الجسم المشدودة إلى الأرض،
ومع حركة الزارعين، فنصبح مع تكوين
أقرب إلى امرأة شجرة، ضخمة الجذع،
ثابتة الجذور.

وإذا كانت هذه العناصر تشير إلى
الأرض والماء، فإن إشاراتهما إلى
الخصوبة بالغة الوضوح، فالسمك
والقبط والديوك، وهى جميعها
عناصر متواترة، تكشف عن إشار
المتعة الحسية. أما المرأة فتكاد تخلو
من العظام، إنها امرأة أسطورية
متعلقة للخصب، حارسة للحياة. ومن
الغريب أن عناصر تكوينها البدنى
أقرب إلى المرأة الإفريقية لا المرأة
الفرعونية التى نعرف تماثيلها
وصورها فى المعابد وأوراق البردى.

عناصر لوحة شفيق الحاضرة
تستدعى عناصرها الغائبة، وممارسته
اللونية تستدعى ما نفته وغيبته من
الوان، وكلاهما دالٌّ على ممارسة
بعضها، ممارسة تُفرِّق من الكثافة
والتناقض، وتلوح بالنغمومة
والجانس، فتستعير بعض عن الألوان
الكثيرة بلونين اثنين، وتؤكد الاقتصاد
لا الوفرة، وتلوح بهدوء الأشياء
وعلوها عن اللحظة الحاضرة، لتقول
لنا إن الحاضر كامن فى الماضى،
والواحد فى المتعدد، والكل فى واحد .
إنها عين هادئة لفنان يلزم نفسه
بما لا يَلْزم، ويكتفى بما اتقن، بإشاراً
للراحة . ■

محمد بدوى

الإشارات والتبهمات

فأنهضى ، وأحملى الزمان صغيراً
أن يا نيل للفجر أن يحين طلوع
(رقصات نيلية)

إن الزمن يبدو لصيقاً بالمكان حد
أن تصبح الذات التى تُمَثَّل محوَر
الغناء الرومانسى «وحدة زمكانية»
منتشرة فى عناصر الوقت والكائنات .
وفى هذه الكثرة فقط تعثر الذات على
واحديتها ، فهى ليست - كما يظن
البعض - تثن تحت وطأة تشنئتها فى
الأخريين ، بل - على النقيض من ذلك -
تستبدل بأحرانها سعادة الوجود فى
الطبيعة وتعوّض فصاماتها بذلك
التورط الصوفى الذى يرهص بتفريدها
الكامل . ولعل «معاينة المستحيل» هى
المرادف الجمالى الدقيق لفنل الصدام
العنيف مع الواقع ، ذلك الفضل الذى
دفع برثاء الذات إلى حافة الحلم - حلم
المحب المتوحد التائه :

لبلى تعابث قيسها

قيس يعابث فى الفلاة المستحيل

(لك أن تموت كما تشاء)

وتتكرر كلمة (الحلم) فى قصائد
الديوان نحو أربع عشرة مرة أو يزيد
مما يؤكد كونها (كلمة تيمة) . ويتعدد
السياقات التى تاتى فيها كلمة (الحلم)
لا تؤسس الذات صورتها دون أن تعبر
عن وحدة الزمن والمكان داخلها أو
تعبر عن انصهار (الذات - الأرض) فى
يوتوبيا كونية ماضية أو مستقبلية
يهدد قداستها حاضر الزمن الخراب .



محمد إبراهيم أبو رoste

وهنا يمثل المستقبل والذكرى معاً فيما
يتصل برابطة (الذات - الوطن) قطباً
واحداً فى مقابل قطب الحاضر الذى
يصورُ الهوان والخسران :

.. هذا هو الحلم يبعث

« شوق قديم »

ليوم تقومين فيه فتخرج كل

الشموس

التي سجنتها سياط الطغاة

(قم يا وطن)

أو :

أنهضى إيزيس

- صلى -

ها هنا لا تليق الدموغ

إن هذا الزمان رجح خريف الأمواج

فى النيل

وهذا الخلود طفل رضيع

تلمسها فى حنان

حين كان الأمان

وارقاً

وأغاني الكمان

تصطفى عودها لتراقصه

والندى مهرجان

(زهرة الأقحوان)

أو :

كان يهفو إلى فرح طاعن فى

الأساطير

منذ صباه الذى يسكن الآن ذاكرة

الياسمين

(ذاكرة الياسمين)

أو :

هل تستطيع حمام الشوق المرفرف

فى ابتهاج

أن تبعث القمر الذى يهوى

(قمر من الفردوس)

وإذا كانت ذكريات الذات تنبعث
بعد اندثارها بعون من رُوح الطبيعة
فإن الأرض - مثلها مثل الذكرى -
تنبعث أيضاً بفعل (الشعر - الحلم)
لتجدد حضارتها ، ومن ثم تخرج
الذات المقهورة من أسر واقعها لتعيش
معناها الأصيل فى ظل انبعاث التاريخ
. والمستقبل - إذن - هو الوسيط الذى
يتيح للذات أن تتجاوز (الضرورة -
الحاضر) نحو وجودها الحقيقى .

الإشارات والتهيئات

الموسيقية وتخارجاتها عبر صعود الإيقاع وهبوطه وعبر حديثه وليونته وعبر جرسه وخفوته .

ويظل أبو سنة - كهادته - أقرب إلى حس الغناء منه إلى حس الحكى وإن لم يعدم التمثيل الحكائى فى أكثر من موضع ، بيد أنه يصول الحكاية نفسها إلى غناء لأنه يصبو - هكذا اعتقد - إلى إعطاء تجربة (الحلم - الرثاء) نغمية تثير انعطاف الآخر نحوها بقدر ما تثير قدرة الذات على الإنشاد الذى ينتشلها من هوة السكون الأسيان حاضناً إياها على تفتح الحواس وانتظام الخطى انتظاماً دائماً .

وليد منير



ذاته ويلتحم بها - أن يتفكك فى الأشياء وأن تتفكك فيه . والشعور بالانتماء هنا يقع فى منطقة مظلمة ولكنها أكيدة ؛ المنطقة التى يتوتر فيها الوجود بشكل مرزقو صبح التعبير فيتحول دون أن يضحى بجوازته الداخلى تحولاً يشبه الأسطورة .

إنه طائر الذاكرة

يبتنى عشه فى الضباب

ويعرف أن البداية

فى الأخيرة

(ماقد تبلى من الأغنية)

وايضاً :

هل أن أن يلد الحصان

قمرأ .. وهل تاتى زهور الإخوان

تحترق على اللبى فيشتعل الحنان

(لك أن تموت كما تشاء)

وغلنى أن التوازن الموجود فى الرؤية بوصفها توتراً مرناً ووجوداً متحولاً يفصح عن نفسه فى توازن آخر هو ذلك التوازن الأسلوبى بين نهج المفارقة ونهج الاستعارة فى تشكيل الصورة الشعرية . كما أنه يفصح عن نفسه - ربما - فى ذلك التوازن بين النغمتين المهممتين فى الديوان (فاعلن = ٥ ، فاعلن = ٤) فى مقابل أقل النغمتين وروداً (مستفعلن ن = ١ ، فعلن ن = ٢) بينما تطف فعلن موقفاً وسيطاً (فعلن ن = ٣) وما يعنيه ذلك من تداخلات البنينة

إن هجاء الحاضر هو الذى يفصح بقوة عن كينونة مؤجلة لكل من الذات والوطن . وبالرغم من النغمة المجردة التى يلتبس بها الوطن دون أن تلتبس بها الذات غالباً فإن كل غياب لطرف من هذين الطرفين يتسبب بغياب الآخر مما يدل على أن الوعى الشخصى جغرافية الذات يتسع زماناً وتاريخاً وحضارة ليضم منظومة القيم العربية والجماعية فى آن . وإذا كان إرهاب الرحيل يقترب إلى إحصائه بعض الشئ من إرهاب الحلم فى قصائد أبى سنة الأخيرة فذلك لأن جدل (النأى / البدن) والجدل الذى يفرز هاعلية الانتشاء وهاعلية الشعور بالهوية عوضاً عن جدل آخر هو جدل (النقص - الإحلال) كما تجده عند شاعر مثل أمل دنقل أو مظفر النواب .

ويشغل ضمير الغياب فى السرد الشعري مساحة أكبر قليلاً من ضمير المتكلم فيما لا يشغل ضمير المخاطب سوى مساحة محدودة . وربما تستمر الذات وراء ضمير الغائب أحياناً ، وربما كذلك تتخذ من عناصر الطبيعة قناعاً لنفسها لتتكلم عن واحد يخفى فى المثلث . ولكن الجدل بين كفتين يكاد أن يتساوى (الغائب والمتكلم) ينم - فى أساسه - عن شيئين : - النظر إلى الذات بوصفها آخر حيناً والنظر إلى الآخر بوصفه ذاتاً أو أنا حيناً ثانياً ، الابتعاد والاقتراب المتراوحيان من صورة تعتمدها الذاكرة بوصفها حلاً حيث يمكن للعالم وجده أن يتفصل عن

استفالية أمل دنقل ومساقبة التاريخ

فهل يرحل الشاعر حقاً؟ مجرد سؤال وعلامة استفهام تشغني لا ادعي إجابة ولكن .. كيف تقام جلسات الذكريات لراحل دون رحيل ، وكيف نتذكر ما ليس نذكرى ؟

هكذا .. عشر سنوات من الرحيل وعمر كامل من المفارقة .

اه (يا أمل) - ما أقسى الجدار . وما أصعب الذكرى خاصة ونحن لم نلتق وجهان أو يدان أو .. لم نلتق إلا قاريء - هو بالتأكيد أنا - وشاعر - هو أنت - كم اتعبتني وجرحنتي مقدار ما تجرح الحقائق في بلاد الغيب ، وكم سرني صوتك في زمن الخرس .

ها هو الجدار يكبر مخلفاً في كل ركن قتيل ، في كل زاوية جريح ، في كل ميدان جائع ومتسول وفي كل ناصية راقصة وزامر وفي كل مكان أناره الدمية وما هي السنوات مرت - فهل ادرك قائلوه ما أراد ؟

أسائل نفسي وأوجه السؤال إلي كل أبناء جيلي .

هل من نور إليكم ؟

فماذا اضاءه ؟ واين نحن ممن انفقوا العمر لكي نرى ؟

في مدينة السويس حيث ابناء عمومته كان اللقاء حميمياً ، وكان الشجن جارحاً ولذيذاً وكان أمل دنقل هو صاحب المائدة / الحوار ، وصاحب الحضور والسطوة بدءاً من ذكريات المخرجة عطيات الأبنودي والتي أعلنت عن فيلمها التسجيلي الذي أنشأته على صوت وجسد وذكريات الشاعر فقالت « أنا مخرجة سينمائية دخل حياتي ثلاثة صعايدة ، أولهم عبدالرحمن الأبنودي ومازلت احمل اسمه والثاني يحيى الطاهر عبدالله وقد تربى في رعايتي بنتاه ، والثالث هو أمل دنقل . ارتباط الثلاثة وارتباطي بهم كل بطريقته الخاصة ، وأمل اقتربت منه في أيامه الأخيرة



أمل دنقل

هذا دفعني إلى عمل فيلم « حديث الغرفة رقم ٨ » ليس عن أمل بل مع وبأمل دنقل . وللأسف لم يحاول أحد أن يقدم العون لهذا الفيلم . قررت ألا أبكي أمل بل حاولت أن يبقى أمل فلم يتحدث - في الفيلم - أحد عنه وتحدث وحده عن نفسه .

ثم قدم الدكتور مدحت الجيار رؤية نقدية لأعمال الشاعر فحدثت عن رحلة أمل دنقل بين الجنوب والشمال ، شاعر تربى في هذا الصعيد ، ووضع من السير الشعبية حتى اكتفى واستوى ، وصاحب الناس وجال في أحشاء المدن والقرى ، من هنا استفاد من التراث العربي والتراث المصري . ومن الناس الذين يعيشون حوله ومعهم وضده . كانت له حساسية خاصة ، يلتقط الزوايا الخاصة والنادرة في سلوك البشر وتصرفات الطبيعة ، ومن كثرة التجوال بين الناس تقلب معهم في التاريخ وفي المكان .

وعندما يصل إلى القاهرة كانت مصر تمر بإزميتها فيكتب « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » وكلما حدث ضخم جدد أمل العنوان وجدد هواياته في مراقبة التاريخ ومراقبة المجتمع . ولا ننسى أبداً ما قاله في هذه المدينة « السويس » وغيرها من القصائد التي تؤرخ له تاريخه ويؤرخ لنا تاريخ الوطن . ويختم د/ مدحت الجيار كلمته بخطاب موجه إلى أمل دنقل :

انت لا تزال معنا شاعراً كبيراً وإن

فلسطين

محمود درويش في أحد عشر كوكبا

فأنتاس المفاضلة بين شاعرين
جديدين على امتك أحدهما
للحدس النقدي والقوة مما يمكنه من
ترتيب عالمه ودفعه بعيداً عن طريق
زرعه، والتوجه دائماً إلى أرض غير
مفضضة.

ترجح كفة النموذج المتعدد الذي
يشكل إنتاجه الشعري عدة بلاد
مختلفة في المناخ وطبيعة التربة)
علاقته النغمية باللغة (مقابل النموذج
الافقي الذي هو محصلة مجموعة من
الصياغات مشتركة الملامح التي قد
تكون - مع ذلك - قارة شعرية مترامية
الأطراف .

شعراء الحدادة بشعر أمل ثم طالب
النقد أن يترصصوا في شعر
السبعينيات تأثراته بشعرنا الكبار
وختم حلمي كلمته قائلا : « أمل جزء
حميم من حياتنا الشعرية ، وشاعر
كبير تدين له حياتنا الفكرية والأدبية
حتى وإن تباينت وجهات نظرنا .
وأحب أن أقرأ القصيدة التي كانت من
وحينا - طلاب الجامعة - ولنا أثناء
إعتصامنا في الجامعة وقرأ حلمي
سالم قصيدة « الكعكة الحجرية » ثم
انتقلت الأمسية إلى نصوص الضيوف
من الشعراء فتبارى شعراء العامة
عبود حداد ، جلال الجيزاوي ، أحمد
أبو سمرة ومن القاهرة حضر
الشعراء ماجد يوسف ، طاهر
البرنبالي وخالد عبدالمعظم مع شعراء
الفصحى حلمي سالم وإبراهيم جمال
الدين ، أعضاء اللقاء حضور ابن
السويس الملحن المتميز أشرف
السركي والذي كان غناؤه جزءاً هاماً
جداً في إثراء اللقاء والارتفاع
بمستوى الأمسية ، فقدم فاضلين ، في
الأول مجموعة من الأغاني القصيرة ،
ثم ملحمة محمد عبود التي كتبها
الشاعر الراحل فؤاد حداد ، ثم في
ختام الأمسية قدم فاضلاً آخر جعلني
اتسائل في حيرة: هل حقاً لم يمر
النور إلى الأجيال؟ كيف إذن يغيب
مثل الغناء في هذا الهامش الضيق .
إنه زمان الخرس ، فلا ترفعوا رؤوسكم
إليه . ■

عبد الوهاب داود

الأجيال كبرت وانت لاتزال في خندقك ،
والكلمات التي قلتها لاتزال صالحة لأن
نقفوه بها الآن .

وعن موقف شعراء الحدادة من أمل
دنقل تحدث الشاعر حلمي سالم
فاوضح أن هناك فكرة شائعة في
الحياة الثقافية المصرية تقول أن
شعراء الحدادة أو .. أو .. يتخذون
من أمل موقفاً سلبياً ويرونه غير مؤثر
في حياتنا الثقافية ، ولست أدري من
أين جاء هذا الاتهام . أريد فقط أن
أشير إلى أننا لا ننكر أبداً أثرنا
السابق حتى المهمل من شعر الشعراء ،
كما أريد أن ألفت النظر إلى أننا في
إضاعة ٧٧ أصدرنا افتتاحية العدد
الحاشي قبل وفاة أمل بعنوان « شاعر
من هذا الزمان » اشرفنا فيه إلى دور
هذا الشاعر البارز في حياتنا .

أنت فترة كان فيها شيء من
الانتباس ، تلك الفترة التي كتب فيها
أمل قصيدته عن مقتل يوسف السباعي
حتى أن بعض الشعراء كتب يندد بهذه
القصيدة التي اعتقد أن أمل دنقل لم
يدرجها في ديوان وهذه قال فيها أن
قتلتك الفلسطينيون سيذهبون
بدأؤي...

لم تكن في إضاعة نرى أن شعر
الحدادة السبعيني هو بداية الشعر ،
لنحن أبناء لأدياء هم أبناء إلهام ونرى
ما يقدمه الأجيال الجديدة من إضافات
نرحب بها ونتبناها .

ثم تحدث حلمي سالم عن تأثر

الإشارات والتبحيات

أو تكون الثقافية مُسَكَّنة لضرورة
عروضية فقط ، بحيث لا يمكن الوقوف
عندها لعدم اكتمال المعنى فيتم تجاهل
الانقطاع الظاهري للجملة المتمثل في
القافية الاضطرابية التي تعوق
الاقتراب من الشفاى المرجو ،

« ساعة تبصر الغيب - اعرف أن
الزمان

لا يحالفنى مرتين واعرف أنى
ساخر من

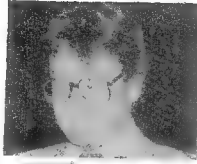
رايتى طائر لا يحط على شجر فى
الحديقة » (ص ١٣)

على الصعيد المعجمى يتبدى
تراسل المعانى والتكرار الجزئى للدلالة
المتمثل فى استخدام الشاعر لجموعة
من الدوال الأساسية (الحصار -
الخيانة - النهاية - المنفى) تتحرك
حولها دائرة من اللفاظ فى نفس
المجال الدلائى أو إحداث نوع من
التسداعى الدلائى بإيراد الدلتين
مقابلتين

« خائفاً من غموض النهار على
مرمر الدار ، من

عظمة الشمس فى الورد ، من ماء
نافورتى » (ص ٢٢)

يقرب هذا الداعى المشار إليه من
أجرومية متخيلة تشابه النسق
الكلامى وتوازيه ، فعلى قدر سخونة
الأحداث وعدم معقوليتها وتراكمها
يأتى خطاب درويش محاولاً صناعة



محمود درويش

قشرة « الكولاج » الدلائى لتصل إلى
الذات الحلولية الرائية والمريثة فى آن .

تمر من خلال هذه الذات كل
الوقائع والأحداث والإنقسامات
والتصدعات ، فهى إذ تحل دور المركز
الذى تنطلق منه موجات العلاقات
تستند على بديهية مؤداها : ثمة
علاقات بين أى شئ وأى شئ .

فالنص يقوم على سلسلة من
العودات المتكررة إلى كلمات وتركيب
نحوية وصرفية بعينها داخل مناخ
مجازى موسوم بالفقد وانهايار
المقاومة .

على المستوى الصوتى يتمثل ذلك
بوضوح فى القافية الخافتة أو القافية
المعتلة التى يمكن دمجها فى مابعدا
بحيث تشكل وفقاً ووصلاً فى انحناء
نحو الوصل

« سوف يهبط بعض الكلام عن
الحب فى

شعر لوركا الذى سوف يسكن غرفة
نومى » (ص ١٣)

تتأنس المغاضلة أيضاً على مدى
الاتكاء على مفهوم القيمة الثابتة
للشاعر فالاضطلاح بمهمة البوق ،
رديف السياسى والاستعداد لترجمة
الوقائع على اعتبار ذات الشاعر ترسباً
فى ماكينته المؤسسية ، أو الغفلة عن
دور الصمت - بدين الشعرية - وحقه
فى القيادة ليمهد الأرض أمام كلام
صالح لزمكانية أكثر التسامعاً بمشابهة
النحر لم تم ترسيبه من أرض إبداعية
كما أن شهوة الكتابة التى هى بحث
عن طمانينة فاسدة لإحداث توازن ما
تتحول غالباً من مقدمات للموت إلى
منغومة نفعية متنامية

١- ديولوجية الداعى

عند رصد أنماط البناء فى « أحد
عشر كوكباً » لابد أن نتوقف أمام
التدوير الذى لم يعد مجرد تقنية أو
حيلة أسلوبية أو شكل محابى لنص
واحد أو مجموعة من النصوص داخل
كتاب واحد ، بل أصبح طريق الشاعر
لشاعريته ولأداة « الحاضرة دوماً »
للقبض على العالم ، التقنية قد
توحشت وخربت عن حدودها الوهمية
لتؤسس مستعمراتها فى اللغة والمجاز
والرؤية ، فالسائد نمط مغلق يعتمد
على الجملة الممتدة التى تساندنا
التحركات العشوائية للذات داخل
محيط الأشياء عن طريق الربط بين
عناصر متنافرة لإحداث الإيهام
وإكساب النص ثقلًا وصموداً أمام
سكين التأويل التى تنزع بغير مشقة

نسق مواز لهذه السيويلة البركانية ليتورط في ادغال من التحامات الجمل وتطوحات الجسد داخل فضاء محدد ، وذلك في سعى حثيث لمعادلة حالة الاستبطان والرؤية باشتعال ظاهري يفترض أن انسكاب السائل على الأرض نوع من الاختراق ا

هذا الانسكاب الكلامي الذي يتبنى الترجيع والضغط على الآن يتجاهل تماماً كون الكتابة شفافة وقد اصبحت خرساء - على حد تعبير « نويل » لأنها معنية بمخاطبة العين التي لم تعد بدورها - صماء .

٢ . أرض مرصعة بالنجوم

يشتمل معجم درويش في هذا الديوان على قسمين من الدوال يمثلان - كلاهما نمطاً ناتئاً من العلاقات يتوسل عن طريقه الشاعر لإحداث هذه عنيفة عند المتلقي ، ينتمى القسم الأول إلى الشاعر والمستخدم من قبل الشاعر نفسه والذي بلغ حداً من الشباه والذئوع اقرب إلى الإحالة المباشرة:

(الاندلس - الحصار - البرتقال - الحمام - الغجر الرياح - المطر - السماء - النخيل - البحر)

هذه الدوال تأتي في السياق محملة بعلاقاتها التلقينية بون أي انحراف إيحائي يحدثه الشاعر عن طريق التشكيل وخلق علاقات جديدة ، تكسر عاديته وطرق استقبالها الخالقة ،

فعندما يتكلم الشاعر عن الرحيل في « كن لجيتارتى وترأ أيها الماء » «ص ٢٣»

يتبنى علاقات الترميز والغياب وحشد مجموعة كبيرة من الإشارات تصب في معنى واحد كإعادة نغمة واحدة بعدد كبير من الآلات - بدون تصرف - فمن الرحيل عن الاندلس إلى الرحيل أمام المغول إلى رحيل المتنبي عن مصر إلى رحيل الهنود الحمر أمام خيول كولبس .

إن كليشيهات الرحيل التاريخية لاتساهم في توسيع عالم القصيدة الدلالي، وإنما تحدث تراكما مجانياً محدد الأبعاد والتأثير .

ومن تشبعت المدلولات إلى تجريد الداء ، في « الكمنجات » «ص ٢٩»

يتسع النص لخليط من أفكار ومعانٍ مكنّطة من الذاكرة الآلية التي هي :

وطن غائب ،

مهاجرون يرحلون ،

امرأة موصوفة ،

وذلك في تضديد متوازن تكاد تتوحد معه بنية الجمل الصرفية في ثنائيات متتالية فلا نظفر إلا بكثابة آلية تنهش الهواء .

فالكمنجات ليست موضوعاً ، بل لفظة تم تجريدتها ونفى دلالتها كي تتسع لكل معنى ، وعلى هذا الأساس

يمكن أن تمتد القصيدة لتصبح الف تنافية متوالية :

« الكمنجات خيل على وتر من سراب وماء يفر »

الكمنجات فوضى قلوب تجذبها الريح في قدم الراقصة

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الاندلس ،

وينتمى النوع الثاني من الدوال التي يسوقها الشاعر إلى الدوال المعشدة ، التي تمتلك جذوراً عميقة في التاريخ أو في الوعي .

(كولبس - يوربيديس - اسبارطة - هولكو - كسرى - فرعون - قيصر - جلجامش - النجاشي ابن خلدون - لوركا - سوفوكليس رودان - كافكا)

يقوم درويش بانتزاعها من سياقها التاريخي محملة بمعنوياتها وما تمتلكه من إحالات داخل الذاكرة المسطحة التي تعرف من التاريخ عناوينه الرئيسية عاكداً بنا إلى الهنات التي وقع فيها شعر الرواد ومن ضمنها : آفة الترصيع كأنما يقتصر دور الشاعر على الإحالة لعالم غاية في الشساعة ، متعدد المداخل دون وجود علاقة حقيقية محملة بشمارها الباطنية لتتقدنا من غابة التاويل التي تطالب باختراعها ثم الضلال فيها :

أى خلل سيحدث لسباق القصيدة لو استقبلنا « شكسبير » بـ

الإشارات والتبوهات

يوربيدوس « فى السطر التالى :

(سَتَيْفُصْكُمْ يوربيدوس يوماً
واشعار كنعان والبابليين) « ص ٤١ »

أى خلل سيحدث فى السياق لو
استبدلنا « مور » أو مختار بـ « رودان »
(فما نفعُ حريتى يانماثيل رودان)
« ص ٣٩ »

لو استبدلنا « هتلر » بـ « هولكو
دوشان » بـ « لوركا » ؟

إن أئ علم له موعلى قديمين على
أرض التاريخ يصلح ياقوثة فى خطاب
درويش ، لانه بالفعل لا يحتاج إليه إلا
فى حدود الظاهر القشرى وذلك
لإكفاله بالتهويم عن الديالكتيك .

هذه العمومية فى التناول تظهر
بوضوح فى القصيدة المصنوعة بـ
« سنختار سوفوكليس » « ص ٦٣ »

فالقصيدا تنظم فى خيط مرأى
الواقع العربى ومرأى الأمل ولا
تتضمن سوى إشارتين مستقيمتين لـ
سوفوكليس ، وذلك فى نوبة من نوبات
غضب الشاعر العام على الوضع
العربى المتردى :

« سنختار » سوفوكل « قبل امرى
القيس

مهما تغير تين الرعاة »

« لنختار سوفوكل فى آخر الامر
كى يكسر الدائرة »

عدا ذلك الترضيع فالقصيدا ، - من
الألف إلى الياء - تدور فى حيز الشاعر

بوداعة تامة (البكاء على الأطلال ،
وجلد الذات العربية فى طقس تهويمى
حيث لا بداية ولا نهاية ، فقط عالم من
بضآن الكلام المرتب ، المنثال ، المُرْجَع ،
المستند فى المقام الأول على ضجيجية
الإيقاع والاستقبال الإيجابى لموقف
الشاعر السياسى)

مالذى يحدث لو حذفنا الإشارة إلى
سوفوكليس ؟

ستتضم القصيدة إلى طبع
درويش بسهولة بالغة ، وإذا استبدلنا
« فرجيل »

أو « هوميروس » بـ « سوفوكليس »
لن يستغرق الامر سوى الربط بين
القائليات الآلية الحاضرة فى انهماكنا .

٣ - القناص .. تراكُمُ النصوص :

على أحد المستويات يمكن أن يُعد
الديوان الذى بين أيدينا قناصاً مع
عالم درویش السابق مع استثناء أو
فصل الجانِبِ الحوادِثِ المعنى
بالبلورة والعرض ، وهذا الاستثناء
يقوم على أن الجمالى عند درویش
ليس محائياً للأيديولوجى أو الفكرى ،
فالجمالى ثابت يرتكز على قوانين
محددة بينما تتغير الأفكار المتعاقبة
والحوادث الخاضعة للمصير والتشكيل
داخل هذا البناء الجمالى ثمة تعبيرات
أكثر عمومية وقرباً من الذهن تصلح
للإشارة كالأجترار ولكن الجانِبِ
الوقائعى « المتجدد » المعالج فى « أجد
عشر كوكباً » بنقض أطراف هذا

التعبير .

يجب علينا إذن استخدام تعبير
« القناص » شديد الانتشار وغير المتفق
على مكتسباته الدلالية محاولين
التخفف من عموميته بتفسير كيفية
تحول الديوان من عمل قائم بذاته إلى
محصلة نصوص درويشية . نسبة
إلى درویش مع استثناء قصيدة «
خطبة الهندى الأحمر - ماقبل الأخيرة
- أمام الرجل الأبيض » التى شلت عن
السياق نتيجة لتفاعلها الإيجابى مع
نصوص الهنود الحمر ومذوناتهم
بامتصاصها ثم إعادة تشكيل الفضاء
المتحرر بهذه النصوص بنفيسها
وإشباتها فى آن واحد ، فهذه القصيدة
تتحول إلى آلة تفتت مقولات الهنود
الحمر وتقودها بعد أن ترتب دلالاتها
من جديد داخل زمنية ومكانية
جديتين .

علينا أيضاً نلْهُ مقولة « بارت »
الذى ترى أى نص مجسومة من
النصوص السابقة لكونها شديدة
الاتساع .

فعلام يتأسس القناص المشار إليه؟
يتأسس على الرؤية الواحدة
المعتدة عبر عدة دواوين سابقة - هى
أغنية .. هى أغنية ، أرى ماأريد ، ورد
أقل - والتى لا يمكن أن تلمس عبور
تجليساتها فى هذا الديوان أى
مكتسبات جديدة :

- نفس الأغراض المحددة

الحوارات

الشيخوخة ! أنه يفتح بوابة المنفى التى تتلاطم قصصها بين حنين ليس لمن صغيرة ، كما يقول ، ولكن لبشر ورجال ونساء . فى هذه المدن شخصيات تغوص فى روحه فيفجرها على الورق بضعفها وقوتها وإحباطاتها الدائمة .

ولأن الكاتب تسيطر عليه وعلى شخصياته حالة النفي ، فإنه يؤكد عليها داخل [الوطن / الأم] العراق وخارجه ، ولكن ليست هذه الشخصيات هى التى تقابلنى وتقابلك كما قابلت عبدالإله ١٩

حميمة مفردة تتملكك بعد الانتهاء من المجموعة ، ليس تجاه حالة النفي ، لكن تجاه ما هو إنسانى فاضح معزى يقدم نفسه بلا رتوش أو صنعة تمر بين سطور الحكى .

فى قصته « ضحكات آخر الليل » تمسك لديه أول خيط فى تأكيد معنى المنفى المرتبط دائماً بالسفر والقطارات . فحادثات القصة تدور فى عربية من عربات الدرجة الثالثة . والكاتب يفرق فى الوصفية فى رصد للعلاقات بين الشخصيات المتمثلة فى الراوى ومجنون وأخته وطفلتين والديهما وشريطين على مسرح الأحداث ، حالة من الاستغراب الشديد تتملك هذه الشخصيات ، كل قائم بذاته .

ومن حالة النفي داخل الوطن إلى

المسبوق إلي الضيقة الأضري

كاتب يدخلك إلى مجموعته القصصية « العبور إلى الضفة الأخرى » الصادرة عام ١٩٩٢ من بوابته هو بتمهيد يصدر به المجموعة كأنه ينفذ أى غبار يتسلسل إلى ذهن القارئ ، قبل الدخول إلى عالمه .

فالكاتب يعيد ذلك العالم الذى سنخله بهذا التمهيد ، الذى اختلف معه كثيراً .

بعد انتهائى من القراءة أيقنت أن لؤى عبدالإله حين يقول « أننا سنظل مستعمرين بنار القلق وعدم الاستقرار بحثاً عن مدن أخرى ، عن انبعاثات أخرى .. أنه أكسير الحياة المرصود

التعامل مع الحدث التاريخى أو الشخصية التاريخية باعتبارها مرآة منفصلة عن الواقع .

يأخذ الخطاب - دائماً - صيغة التعليق على حدث فى تأسيس لكتابة أخلاقية .

ذات قيم محددة تقدم كوصف وحكم فى أن واحد

سيادة نمط كتابى ذى ملامح أسلوبية محددة مع ثبات ومعجم الشاعر والدوران حول مجموعة من الدوال المطاطة التى تصلح لاستيعاب تفاصيل الوقائع الختامية

المحصلة :

امتداد لأعمال سابقة لا يمتلك صدمة الجدة ولا براعة الإضافة ولاقسوة الشيخ بل على العكس من ذلك فهـ « أحد عشر كوكباً » أقل تماسكاً وأكثر ضجيجية من أعمال درويش الأخيرة

وككل امتداد فهو يمثل فعلاً تالياً وقولاً على قول وفى حالة « درويش » حيث الفئاضية هى المرتكز الأساسى فإن غياب الطراجة المقتربة باكتشاف جماليات العلاقات « الحلقية » بين الأشياء يعدّ مزقاً خطيراً

لا يشفع له جدة الواقع المؤطر ولا تعاطفاً مع موقفه السياسى وموقف الشعب الفلسطينى بأسره . ■

كريم عبد السلام

لؤي عبد الإله

العبور الحاد الضفة الأخرى



النبوءة . حالمون من هذا الزمان] .

قصتان بعيداً عن الوطن وواحدة داخله .

إن التوقف الذي يصنعه الكاتب بتزجيم المقامع داخل هذه القصص يتقلنا بين أزمنة مختلفة وأماكن مختلفة ، أنه توقف المتأمل الذي يعطى لقارئه فرصة الدخول إلى زمن جديد ومكان آخر .

ففي قصة « طيور السنونو » حالة عابرة ربما قابلت الآف وهي الانتقاء بفتاة أجنبية . لا يلجأ الكاتب إلى إبهار القارئ بهذا العالم الغريب . الغريب . بل إنه يلمس القصة في نعمة بشرة بظفتها ، إنها حالة لا تستوقفه كثيراً بل إنه يتسامل في نهاية القصة « ترى ما لون عينيها ؟ » .

حالة فاضحة كالموت نفسه فهذه هي قصة « المنفيون » تعلن بشكل مباشر عن موتنا في الإغتراب .

وهذه برقية تدخلنا للحكاية ، رحلة باتجاه موت صديق في وطن آخر ، رحلة تستقي وجوبها من أشياء هذا الصديق وكلبه .

إن المنفيين - الموتى - مرئية تتراءى أمام العين دون مواربة .

يؤكد الكاتب في هذه القصة على انتهاجه للغة بسيطة للمعنى القائم داخل القصة

ويتخذ البناء المتصاعد ليكتشف حالة ما سيدور منذ الوهلة الأولى ، يقدم نزوة الصدث في القصة منذ بدايتها ثم يبدأ رحلته تجاه الموت و المكان في هذه القصة لا يشكل أهمية خاصة لدى الكاتب لكنه يحتل بحالة التوحد بين كلب الصديق - الميت - والراوى فيقلو الشجن الانساني فوق كل شيء .

والقصتان السابقتان ترصدان دفقة كتابية ، واحدة فالكاتب تتواصل جملة فيها دونما انقطاع أو اشارات يتوقف القارئ عندها .

لكنه يلجأ في بعض قصصه الأخرى إلى بناء آخر يعتمد شكل التزجيم [٢٠١ ، ٣ الخ .] في القص ويتمثل هذا الشكل في ثلاث قصص بالمجموعة . وهي [طيور السنونو -

إن الكاتب يرفع قامة الوطن رغم منغاه مستمداً هذه القامة من شخصية « جابر » في قصة « النبوءة » والتي تعلن عن هذا الفرح المولع بهذه الشخصية رغم نراميتها الشديدة فهذه « جابر » ذو السبعين عاماً يحلم حلماً يتطارد عبر القصة كلها بعد أن اقعه المرض .

إن لؤي عبد الإله يقترب في هذه القصة من عالم يقترب فيه السحر بالواقع ، « فجابر » الذي جلس بين جدران مكانه يحلم بورقة اليانصيب التي ستقده وظل هكذا دون أن يحدث ذلك أبداً .

ورغم تكرار بعض الجمل الإنشائية بالقصة ، إلا أن الكاتب لا ينفصل عن هذا الشق العام الذي يشمل المجموعة كلها ، وهو الإغتراق في وصف الشخصيات والأحداث إغراقاً ، وسيطه لغة بسيطة بساطة الشخصيات نفسها . ولأن الكاتب يرتد من منغاه إلى وطنه فإن أول إشارات الحنين التي لا تنسى هي اللغة العامية العراقية .

فيجمل حوارية قليلة يلجأ الكاتب إلى تشكيلها لإبرازه سلفاً أن القارئ ربما تستعصى عليه قراءة الجملة نون تشكيل .

ورغم أن القصة التي تنتهي بانتحار بطلاه قد كتبت عام ١٩٨٣ إلا أنها تفوق كثيراً قصة « ضحكات آخر

الرموز

استفاد أصيلة الثقافة

قبذاب شديد. . ما زالت قرية «أصيلة» المغربية سابقا . المدينة المرموقة حاليا . مصرّة على أن تكون قبلة ثقافية كل عام وهي تدعو الوفود إلى مؤسستها الثقافي المعتاد . وكما كان لكل موسم من مواسم «أصيلة» الخمسة عشر السابقة مذاق ومحور مختلف . كذلك كان مهرجانها الثقافي السادس عشر هذا العام شواغله جنيّدة ومفرداته متنوعة ووجوهه تختلف . إذ حرصت جماعة «المحيط الثقافي المغربي» التي يقودها «محمد ابن عيس» وزير الثقافة المغربي السابق . سفير دولته لدى الولايات المتحدة حاليا . أن يكون

جاره الذي أغلق جهاز التلفزيون انشاء خطاب «سيدي» .

إنها قصة تعكس حالة القهر المرعبة التي يعيشها الناس في [الوطن / الأم] العراق تجاه الحزب وتجاه «سيدي» .

إن الحيلة الفنية التي لجأ إليها الكاتب في هذه القصة بوصفها «هنيان مجنون» تطلق الحالة من عقابها (ابن الواقع) إلى طرح أشياء لا تصدق عن سطوة السلطة في العراق كواقع مرعب .

إن مجموعة «العبور إلى الضفة الأخرى» تستحق أن يقال عنها إنها إضافة إلى عالم القصة القصيرة في العراق . وأرى أن لدينا قصوراً شديداً في عدم متابعة هؤلاء الكتاب الذين يبتعدون عن دائرة الضوء .. ولكن هاهي المجموعة بين أيدينا تلقي بنا في عالم الخفي الذي يعيشه كثير من الكتاب العرب الذين يتعرضون لهذا الإبعاد القهري عن أوطانهم . ■

أسامة خليل

الليل ، التي كتبت عام ١٩٩٠ .

ولأن عينيه أسيرة النماذج المنقبة فإنّه في قصة «حالمون من نملك الزمان» يرصد علاقة الفلسطينيين المقاتل في جنوب لبنان في منغاه حالة من توتر لشخصيات تقاد إلى مصريرها بشكل محتوم رغم الإرادة الشديدة التي يؤكد عليها الكاتب ، حالة من الهروب الدائم والانطواء .

لا تحيلك أي قصة من قصص المجموعة إلى عدم إتمامها ، لا ملل يتسرب إلى نفس القارئ ، رغم أن العزف الذي استخدمه الكاتب عبر المجموعة كلها يلمس نماذج بشرية مختلفة ، وهو لا يلجأ لاختراع تراكيب فنية في خلق عالمه القصصي والتي تملن عن تملكه لحرمة الكتابة . عدا قصة واحدة في المجموعة هي «ملكة النمل» .

يخلق الكاتب في هذه القصة جملاً اعتراضية كثيرة من باب السخرية ، وهو لا يصنع حاجزاً وهمياً بينه وبين القارئ بل يتحدث إليه بشكل مباشر فيقول في بداية القصة «من سيصدق منكم حكايتي ؟ أعلم أنكم ستريدون حال انتهائي منها : «هنيان مجنون» .

اعتمد الكاتب في هذه القصة على تداخل الأزمنة ، فالراوي «المجنون» يتحدث عن شخصية أخرى تسبب هو في إعدادها لأنه حزبي ، وأبلغ عن

الإشارات والتبهمات



إفتتاح الندوة

للمشعر الأفريقي جائزة عربية ، وأن يناقش المدعوون المهمومون بقضايا الثقافة العربية مشاكل الإبداع العربي وعلاقته بالعالم . وأن يكون عرس « أصيلة » هذا العام مسرحا للعديد من العروض الفنية والمعارض التشكيلية المعبرة عن المغرب وغيره من بلاد الحضارات ، وهكذا أصبح لأصيلة حضورها وصوتها الواضح في عالما العربي والمحيط الدولي .

●

مفتوح موضوعا ومجيبا على كافة مايطرحه المدعوون من تساؤلات في كافة شئون المغرب وعلاقاته العربية والدولية وقد جاء مهرجان «أصيلة» السادس عشر هذا العام بالغ التنوع في اهتماماته. فعلى صعيد الاقتصاد العربي انعقدت في إطار هذا الموسم ندوة حول « دور المؤسسات المالية في التنمية بالنموذج العربي » . وكانت محاور هذه الندوة التي دعى إليها خبراء المال والاقتصاد والمصارف من شتى انحاء العالم العربي والعالم - أربعة : دور المؤسسات المالية العربية في إعادة هيكلة الاقتصاد العربي - إنعكاس النظام المصرفي العربي على حركة الإستثمارات في البلاد العربية - دور المؤسسات المالية العربية في الأسواق المالية - الصناديق العربية ومشاريع التنمية في الوطن العربي .

وقد أصبحت مناقشات هذه

قضايا المواسم وموضوعاتها فضلا عن النقاش المفتوح غير المحدود بين الذين يلبون دعوة موسم أصيلة وبين عناصر جماعة «المحيط» الثقافية وعلى رأسها محمد بن عيسى الذي يتحول في الموسم إلى مجرد مثقف مغربي ينضو عن نفسه ثوب المسئول الرسمي المغربي، وهو يحاور بقلب

وكون أن جماعة «المحيط» الثقافية جماعة أهلية أخذت على عاتقها - بعيدا عن حكومة المغرب ومرافقها الثقافية الرسمية - إقامة مهرجان أصيلة الثقافي لأول مرة عام ١٩٧٨ لتتوالى مواسم المدينة عاما بعد عام . كون أنها جماعة أهلية فقد كان هذا يعني بالدرجة الأولى هامشا واسعا من الحرية في إختيار محاور



محمد بن عيسى مع المدعوين

ومن السودان الطيب صالح ، وحضر
إميل حبيبي ممثلاً لكتاب فلسطين،
ومن العراق جاءت مي مظفر. كما
حضر د. محمد إبراهيم الشوش ، هذا
مخبر عديد من الأبناء والنقاد الممثلين
لمغرب تونس والجزائر ، وأحمد
بعضون من لبنان ، ومحبي الذين
اللائقاني من سوريا . وكلها وجوه
شاركت بالبحث والدخلة .



الغنى ومداخلاته عن حقائق صارخة
جذرية بالتدراك عن الإستثمارات
المالية العربية خارج الوطن العربي .
وحاجة التنمية العربية إلى هذه
الإستثمارات وعودتها إلى وطنها
الطبيعي . والحاجة إلى بتمنية عربية
مكاملة تقوم على المصالح الاقتصادية
المناذلة بين الاقطار العربية .

جلستها على مدار يومين في الصباح والمساء ، وهي الندوة الثقافية الرئيسية في موضوع «الكتاب العربي بين تنشؤاته الذاتية والعالم من حوله » وقد ارتكز هذا الموضوع على مصادر ثلاثة كان الهدف منها الإجابة على أسئلة « لماذا لم ترق الكتابة العربية إلى مصاف العالمية ؟ » « عملية الكتابة الإبداعية العربية : كيف ؟ » و « سبل نقل الكتابة العربية الإبداعية إلى الآخر غير العربي » .

باوراقها وجوه بارزة من شتى أنحاء الوطن العربي والساحة الدولية . من مصر حضر لطفي الخولي وأحمد عبد المعطى حجازي وأشرف الميمني وكاتب هذه السطور ، ولأسباب خاصة إعتز جمال الغيطاني وعادل حمودة وإبرار الخراط ورجاء النقاش وفوزي فهمي . ومن السعودية حضر د . منصور الحازمي وتركى الحمد وسعيد السراحي ، ومن ليبيا أحمد الفقيه ،

في الجسأت التي ترأسها لطف
 الخولي بين رأي رافض لفكرة السعي
 لانتشار الإبداع العربي عالميا باعتبار
 أن العالمية فكرة وهمية . وكان أبرز
 الإراء في هذا المنحى ماطرحة د .
 محمد إبراهيم الشوش « السودان » في
 ورقته التي جعل عنوانها « ثقافة
 عظيمة ومثقفون أذلة – الأدب العربي
 والعالمية الموهومة ! » .

السعي نحو عالمية الإبداع العربي
الحلم البعيد المثال الذي تؤكد
استحالته عيوب ذاتية في الفكر
والإبداع العربيين . فالكتابة العربية
عادة تجريبية ، والفكر العربي يعاني
قصورا في فهم ما يجري في العالم
واستيعاب طرائق عمل الفطلة الغربية
باعتبار أن العالم هو الغرب ، وفي هذا
الصدد تحدثت ألوان اللوم للعقل
العربي باعتباره عقلا غير نقدي . وكان
أبرز الذاهبين هذا المذهب د . تركي
الحمد الكاتب والناقد السعودي . كما
ألقى الروائي الفلسطيني الكبير أميل
حبيبي ورقته التي جاء عنوانها
الأديب العربي بين الأصالة
والمعاصرة . وقد نعى على الإبداع
العربي - بادئا بتجربته الذاتية -
تضحيته بالإبداع الفني على منبج
الكفاح السياسي التحرري . هذه
التضحية التي قد تجاوزت حدود
الطوعية وأصبحت أمرا شبه
موضوعي ، وهذا سر بلوانا في هذا

كونينية « ، الذى فاز بالجائزة التى قرر المهرجان بسببها إلى الشاعر الكونغولى الراحل « تشيكاي أوتاسى الذى عاش فى أصيلة المغربية سنوات عديدة وكانت موضوعا لشعره . وعندما وافاه الأجل دفن فى « برازيل وأوفد الملك الحسن الثانى عاهل المغرب وزيره « محمد بن عيسى » ليحضر الجنازة فى وطنه الأفرقى . وقد تكونت لجنة تحكيم الجائزة من محمد بن عيسى - هنرى لوبيز « الكونغو » - الطيب صالح «السودان» بول داكبو « الكاميرون » - جان سفيرى « فرنسا » - شريل داهن « لبنان » .

والجائزة قيمتها ٥٠ ألف درهم مغربى ، وتقدم كل سنتين . وتستهدف الجائزة مكافأة مبدع لمجمل أعماله . ولأصائله ولإسهامه فى الحوار بين الحضارات . والشاعر الفائز « مازيسى كونينه » ولد فى « دربان » بجنوب أفريقيا عام ١٩٣٠ . وتربى على التراث الأدبى الشفهى لقومه قبائل الزولو . وتوفر على تعلم فنونهم الأدبية . وقد تلقى تعليمه فى جامعة «ناتال» . ثم تابع دراساته العليا فى لندن ودراسته للدكتوراه حول تطور التقاليد الشفوية عند قبائل الزولو . وقد ناضل « مازيسى » ضد التمييز العنصرى ، وقد عرف النفى ما بين إيطاليا وليسوتو وكاليفورنيا الأمريكية حيث يقيم حاليا بوصفه أستاذًا للغات والآداب الأفريقية .

أما إنتاجه الشعرى فيتسم



رفصات شعبية

الإبداعية والتخليق فى أجواء العالمية ولكن العديد من منجزاتنا لم يقو بهد على التخليق فى أجوائه المحلية . فكيف نطلب من الأجنبى احترام عمل أدبى لا يستحق أن يحترمه أهله ولا يحترم أهله ١٩ » .

ولكن كافة الآراء التى طرحت فى هذه النقطة - على صخبها الشديد أحيانا وغلوها حيناً آخر - قد ألمحت موضوع النقطة كثيرا . إذ حذرت الآراء إنقساماً واضحاً بين أهل الإبداع العربى بين فريق يرى أن الإنكفاء على الذات أولى بالإهتمام . والفريق الآخر الذى يرى فى عدم عالمية الإبداع العربى مشكلة ملحة . وهناك الفريق الذى نفى أصلاً وجود إبداع يوصف بالعالمية ١ .

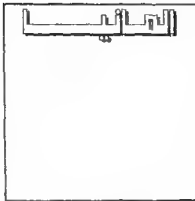
عريس مهرجان أصيلة هذا العام شاعر جنوب أفريقيا « مازيسى

الشرق . فتاريخ الحكم الأجنبى فى بلادنا وتأثيره هو فى الأساس تاريخ غزاة أحرقوا كنوزنا الطبيعية والبشرية ، وعندما يضطر الأديب إلى مشاركة السياسى فى إيجاباته . إلى مواجهة أعداء شعبه تظل نقطة انطلاقه مختلفة جدا . إذ يظل سبب وجوده هو أنه وجد لحماية جنوة الضمير الفردى والنعام من أن تخبو »

ثم رأى إميل حبيبي أن ما أصاب حركتنا الإجتماعية « العظيمة بالشمل حتى الموت . تلك الحزيرة الدونكيشوتية » التى يشنها بعض الزملاء ضد مايسمونه « الغزو الثقافى الغربى » ، مما يخلى الميدان فى الغرب للدعاية العنصرية المعادية للعرب ويضربونها الدعاية الصهيونية . وأضاف إميل حبيبي ، من حقنا أن نغيب على أوساط نافذة فى الغرب أنها تقيم العراقيل ما بين منجزاتنا

ميونيخ في رحلة إلى الصين زار فيها - خلال شهر ونصف - استوديوهات الصين في العاصمة بكين وبعض الأقليم، ولم يكن الأمر سهلاً حيث كانت بعض الأفلام ممنوعة أو مركونة على الرف؛ ومع العروض أقيمت ندوة موسعة تحمل اسم «السينما الصينية الجديدة بين التقاليد والحداثة» شارك فيها مخرجون ومخرجات صينيون ونقاد ألمان، إضافة إلى المؤتمرات الصحفية التي تعقب كل عرض، وصدر كتاب بالإنجليزية عن معهد التعليم البريطاني، أشرف على إعداده كلاوس إيدرويك راسيل، وساهم في تحريره نقاد من الصين وتايوان والناقد الإنجليزي ديريك إيلي Derek Elley. وفي المهرجان الموازي لأفلام الأطفال عرضت خمسة أفلام صينية، وبهذا كانت السينما الصينية مركز الاهتمام في دورة ١٩٩٣.

وأشير إلى البرامج الأخرى، حيث ضم البرنامج الدولي ٦٥ فيلماً حديثاً من مختلف جهات العالم، وبرنامجاً خاصاً بالسينما الأمريكية السوداء المبكرة، وآخر عن السينما الأمريكية المستقلة، وبيورتريه للمخرج الفرنسي كلود سوتيه Claude Sautet، وبرنامجاً بعنوان «أضواء كاميرا، أكتشن» عن بعض مبدعي السينما العالميين وبرنامجاً للأفلام الألمانية الجديدة وأفلام معهد السينما والفيليزيون في ميونيخ.



السينما الجديدة في مهرجان ميونيخ

قل لعل أهم برنامج في مهرجان ميونيخ السينمائي الدولي الحادي عشر هو ذلك الخاص بالسينما الصينية الجديدة الذي قدم تحت عنوان «حلول الربيع» ففقد عرض ستة عشر فيلماً تتراوح سنوات إنتاجها بين ١٩٨٠ و١٩٩٣، وقد تقرر - بعد إضافات عليه - أن ينتقل من ألمانيا إلى لندن، ومنها إلى نيويورك ومن أمريكا أخرى، ثم سويسرا والسويد في جولة تمتد حتى نهاية ١٩٩٤. وقد اختار مجموعة الأفلام الناقد الألماني كلاوس إيدر Klaus Eder منسق برامج مهرجان

بالغزارة الواضحة، حتى أن بعض ملاحمه الشعرية تتعدى ١٦ ألف بيت شعري. من بينها «قصائد زولية» ١٩٧٠، والإمبراطور «بشاك» العظيم ١٩٧٩، ترتيلة العشرينات ١٩٨١، وغير ذلك من الإسهامات الأدبية الواضحة.

●

وفي إطار مهرجان أصيلة هذا الموسم - انعقدت ندوة موضوعها «العمارة الشعبية المغربية - الألبيريو - لاينو - أمريكية - أوجه التشابه والتنوع»، شارك فيها خبراء معماريون من المغرب - إسبانيا - إيطاليا - كولومبيا - ألمانيا - الأرجنتين - الولايات المتحدة - المكسيك - تشيلي.

كما أقيمت عدة معارض تشكيلية في فنون الصفر والخزف والسيراميك والتصوير الزيتي والنحت والصباغة. وكان هناك الاهتمام الخاص بصباغة الجداريات كفن مغربي أصيل. وشهد المهرجان معرضاً تاريخياً بمناسبة مرور مائة عام على إنشاء البريد المغربي.

هذا علاوة على العروض الموسيقية والغنائية للفريق الذاتية المغربية وعازفين من إسبانيا وإيران وأمريكا والسنفال. وقد اختتم المهرجان رسمياً يوم الأحد الثاني والعشرين من أغسطس الماضي. ■

حازم هاشم



وقد استشارت السينما الصينية الجديدة اهتماماً عالمياً منذ أخذت تتلق طريقها إلى المهرجانات الدولية وتحقق الجوائز منذ أن قدم المخرج شين كايجي Chen Kaige فيلمه «الأرض الصفراء» في مهرجان هونج كونج عام ١٩٨٥، وفاز زهانج ييمو بالذهب الذهبي في مهرجان برلين ١٩٨٨، ويعد هذا فازت بجوائز عديدة أخرى « قصة كيو جو » في مهرجان فينسيا ١٩٩٢، ونساء من بحيرة الأرواح العطرة، مهرجان برلين - فبراير ١٩٩٣ وأخيراً «وداعاً لخليلتي» في مهرجان مايو ٩٣.

يطلق على المخرجين الصينيين المؤثرين في الساحة في هذه السنوات «الجيل الخامس» وهو الجيل الذي تخرجت أولى طلائعه وأهمها في أكاديمية السينما في بكين عام ١٩٨٢. في ذلك العام كانت السينما الصينية تحاول أن تنهض من عثرتها التي كانت تصيبها بالشلل خلال الثورة الثقافية ١٩٦٦ - ١٩٧٦. وكانت السينما الصينية في الخمسينيات أداة سياسية في يد الحزب على نمط تجربة موسكو، ولكن خلال الثورة الثقافية كانت وظيفة السينما أشد تكثيفاً سياسياً حتى من فترة الستالينية في الاتحاد السوفيتي، فقد توقف تقريباً النشاط السينمائي فيما عدا أفلاماً من نوعية أوبرا بكين التي تحمست لها جيان كينج زوجة

باتجاه الواقعية الاشتراكية كما تجسدها موسكو، ولم يستطع الجيل الرابع أن يخرج عن تقاليد السينما الصينية، مع اهتمام بتصوير التناقض بين الحياة في الحضر والحياة في الريف، وقد ظل اختيار القرية كنموذج للمجتمع الصيني أمراً قوياً مستمراً في أفلام الجيل الخامس كما في فيلم « صباح دموى - ١٩٩٠ للمخرجة لي شاو هونج - اقتباس عن قصة « وقائع موت مبكر » لجارسيا ماركيز - والذي ظل مفضلاً لدى عامين، ونال جائزة في مهرجان مونترال ١٩٩٢، وكما في فيلم « نساء من الريف» - ١٩٨٨ للمخرجة بنج إكسيو ليان، الذي يتناول القهر الذي يقع على ثلاث نساء في قرية لأنهن بلا رجال ومحاولتهن الهروب من مصيرهن والذهاب للمدينة للتجارة تأكيداً لاستقلاليتهن .

ماو، ويمكن أن نلمس كم كان عمق اثر تدخل الخط الحزبي في فيلم «وداعاً لخليلتي» لشين كايجي، أو في الفيلم «البايوانى» استاذ الماريونيت ، للمخرج هو هسياو هين .

في بداية الثمانينيات بدأت السينما الصينية تحاول النهوض من آثار التخريب الذي أحدثته الثورة الثقافية. لم يكن الجيل الخامس قد ظهر بعد، ولكن جيلاً آخر هو الجيل الرابع كان قد أنهى دراسته قبيل اندلاع الثورة الثقافية، وكان عليه أن ينتظر ١٥ عاماً وأحياناً ٢٠ عاماً ليحقق الفيلم الأول. جيل ثمن ، تعرض لتغير مفاجئ في مسيرته بسبب ظروف سياسية مريرة. وكان هذا الجيل قد تعلم عن طريق أساتذة سوفيت، ولم تسنح لهم فرصة اكتشاف السينما الغربية - تلك التي اتبحت للجيل الخامس - وارتبطوا

شعر

ليس هناك مسألة يعرودية

ليس هدف الماركسية فيما
تصور هو أن تحل «المسألة
اليهودية» المطروحة كذلك من وجهة
نظر ازلية . صحيح أن كارل ماركس
كتب عام ١٨٤٣ مقالاً يحمل عنوان
«المسألة اليهودية» ونشره في ذلك
الوقت في العدد الأول والوحيد
والممتاز من مجلة . الحوليات
الفرنسية والألمانية. ولكنه كتب المقال
للرد على تدريب خطابي مجرد مارسه
أحد علماء اللاهوت في تلك العصر هو
برونو باورودار حول محور هيجلي
متطرف هو الصلة بين المسألة
اليهودية وقررة اليهود والمسيحيين
في الوقت الراهن أن يصبحوا أحراراً.

الجديدة:

شهدت أفلام الجيل الخامس في
السينما الصينية الجديدة في عامي
٩٢، ٩٣ تجاسحات عديدة.. بل وزعت
أفلامها في دول الغرب في نفس الوقت
الذي تعاني فيه سينمات قومية في
إيطاليا وألمانيا وفرنسا من أزمت
والسينما الصينية الجديدة هي
السينما الوحيدة في تاريخ السينما
التي أسست على يد مخرجين شبان
ليسوا من نفس الجيل فحسب، بل من
نفس المعهد والفصل..

هذا .. وقد بدأ النقاد والباحثون

يتحدثون عن جيل .. سادس

فوزي سليمان

بعد نهاية الثورة الثقافية كان لابد
من مرور أربع أو خمس سنوات قبل أن
يصبح ممكناً تناول أحداث الماضي
المريرة على الشاشة وأصبحت إعادة
صياغة هذا الماضي حاجة ملحة
ومصدر اهتمام الجيل الخامس كما
في فيلم « الطائرة الورقية الزرقاء »
لتيان زويا هوانج وأفلام أخرى أشرنا
إليها.

ما هي أبرز خصائص الجيل
الخامس من مجموعة آراء لنقاد
ومخرجين صينيين يمكن أن نجل في:

وعى كامل بالحدائق، يتضح خاصة في
بحثهم الشجاع عن قيم جمالية، حيث
لم تعد تتحكم فيهم الأفكار التقليدية.

بممتلكون وعياً قومياً حديثاً. لا يهم أن
يدخلوا السرور على المشاهدين بتقديم
قصص مثيرة أو استخدام أساليب
فولكلورية أو فنون فلكلورية .

لم يعبودوا مقتنعين باتباع
الأسلوب التسجيلي، بل يتطلعون إلى
البحث عن مجالات فرضية في الفن
السينمائي. يكتشفون مفاهيم فيلمية
حديثة، ووعياً قومياً حديثاً بالتوازي.

تحول البحث عن الحقيقة الموضوعية
إلى البحث عن الحقيقة الذاتية. وهذه
بداية جماليات ذاتية جديدة تتجاوز
جماليات الشكل.

يقول الناقد الألماني كلاوس إيدر
في تقديمه لكتاب «السينما الصينية



والعام نفسه ١٨٤٣م بعث كارل ماركس برسالة إلى صديقه أرنولد روجي جاء فيها: «نحن لا نقدم أنفسنا للعالم كعقائدين ومعنا مبدأ جديد: هذه هي الحقيقة اركعوا أمامها! نحن نقدم للعالم المبادئ التي طورها العالم نفسه بداخله. نحن لا نقول له: اترك هنا كفاحاتك فإنها كفاحات بلا جدوى! فنحن صنرح أمامك بشعار العالم الحقيقي. نحن نظهر له فقط لماذا يكافح الكفاح المضبوط مع الوعي بذاته الذي هو شيء عليه أن يكتسبه أراد أم رفض»^(١).

وأما حديث برونو باور فكان حديثاً مختلفاً تمام الاختلاف. انطلق برونو باور من المسألة السياسية الواقعية وحاول أن يرفع الموقف الذي يقلقه اليهود بالمانيا البروسية في ذلك الوقت إلى مرتبة الحوار النظري حول معنى المواطنة البورجوازية. وكان باور متقفاً شغوفاً بالحرية وعضواً لامعاً في العائلة المقدسة. كما نجح على هذا النحو في أن يربط الربط التجريدي بين عموم مبدأ حقوق الإنسان وبين التعريف الهيجلي للدولة كمنطقة محايدة.

وأما منهج ماركس الفيلسوف الشاب في ذلك الوقت فقد كان مختلفاً اختلافاً عميقاً. وكان الوضع الفعلي في صورته للموساة لليهود والألمان الذين كانوا محرومين منذ قرار ٤ مايو ١٨١٦ من الوظائف التابعة للدولة موضع اهتمام ماركس في المقام الأول. فالمخفف الذي ناقش رسالة الدكتوراه



أرنولد سميتر

مبكراً حول الفارق بين فلسفة الطبيعة عند ديمكرطس وأبيقور أدرك وهو في الرابعة والعشرين من عمره أن مهنة المدرس مهنة محروم منها بفعل الدولة الرجعية التي يقودها ملك بروسيا فريدريش جيبوم الرابع. التقى إذن مصيره الشخصي ومطالب اليهود في إقليم ريناني للذين ذاقوا السياسة الليبرالية التي ارتبطت بالثورة الفرنسية. وهم يطلبون الآن تصفية الإجراءات العنصرية وإحلال المساواة المدنية والحرية الدينية. وارتباط ماركس الشاب بهذه الحركة اثر في نقده للموساة للدولة البروسية الخيوقراطية فضلاً عما تآثر به نقده الضمني لمختلف تيارات الإلحاد المبدئي التي تخفى الدور المتناقض الذي يلعبه الدين للتعويض الآن وهنا عذابات الأرض.

إن الإلحاد الذي نستخلصه من مجموع أعمال ماركس لا يمت بصلة إلى الإلحاد المبسئي. وعلى عكس الإلحاد السياسي الذي تميز به

التنوير في القرن الثامن عشر والذي يجعل الدين اختراعاً صنعه الطغاة وعلى عكس الإلحاد القرن الثامن عشر الذي يخلط بين الإيمان والتغيبات. وكان الإيمان والتغيبات تعبيراً عن الجهل أو عن سوء إدراك للعالم. فالماركسية الفكر الوحيد رغباً عن لا دينيته المبدئية الذي يسلم بأن ما يبقى أساسياً في عمق الإيمان متفرد على نحو لا يقلل أن يحل محله أى شيء آخر. وليس المقصود من الدين في الفكر الماركسي ايدولوجيا سياسية ولا عجزاً معرفياً. الإيمان الديني في المقام الأول إنما هو فعل إيماني. أما الإلحاد الماركسي فهو ينتج من تحليل الواقع الملموس الذي لا يقضي الاستناد إلى الله للانتقال من الملموس المعيش إلى الملموس المتفكر أو المعلوم والذي يساهم في تغيير العالم. إنه إلحاد مفتوح يسلم للإيمان البيني ليس فقط وجوده وإنما كذلك الحق في أن يحلل التحليل الملموس القابل دائماً.

وفي هذه الناحية، فالماركسية ليست فكرة تعد دفعة واحدة وإلى أبد الأبد. كما أنها ليست جواباً على سؤال صياغته نفسها تبدو من شتى الجوانب نتيجة بناء نظري. وليس الملموس هو الذي يستخلص من الفكر وإنما هو الفكر الذي يعيد عمله بعمل الملموس. والليل على ذلك أن المناهج المختلفة تمام الاختلاف التي نحتها «ماركسيان فرنسيان، هما جول جليسدوجان جوريس لحظة أن وصلا

ببراعة الضابط ديرفيسوس - الضابط اليهودي المحكوم عليه ظُلماً بالتعامل مع العدو الألماني - إلى تقسيم مجموع الأمة الفرنسية. وبعد ختية «إني اتهم، لزولا باعتباري الفعل الثوري الأكبر في القرن التاسع عشر جول جليسد انتهى إلى التسليم بنص توفيقى صدر فى صورة بيان. ولم تكن المجموعة البرلمانية الاشتراكية أهلاً للإدلاء بالرأى حول عمق القضية. طلبت المجموعة فقط أن يتم التوضيح الكامل وناشدت البروليتاريين «ألا ينضموا لايهم فى فرق الحزب الأهلية البورجوازية» (١).

وأما تفكير جان جوريس فكان مختلفاً الاختلاف الكامل. كان هو أيضاً نائباً اشتراكياً وفى نوفمبر ١٩٠٠م بعث برسالة إلى جول جليسد جاء فيها: «إذاً فليسمح لى أن أقول له ما يلى: فى اليوم الذى يرتكب فيه إنسان ما جريمة ضد إنسان آخر وفى اليوم الذى ترتكب فيه البورجوازية بيديها جريمة ما بينما البروليتاريا بتدخلها ربما تمنع هذا من الحدوث، فعلى هذه الحال ليست البورجوازية هى المسئولة الوحيدة عن ذلك، وإنما أيضاً البروليتاريا نفسها. البروليتاريا بعدم شلها حركة الجلال الجاهز للضرب هى التى تصبح شريكة الجلال. وعلى هذا فليست المهمة هى التى تحجب وتذبل الشمس الرأسمالية التى تغرب وإنما المهمة التى تاتى لتحجب الشمس الاشتراكية التى تشرق، فنحن لم نرد هذا الذبول الذى

أثار فىنا الخجل حول فجر البروليتاريا» (٢).

وهكذا ركن التحليل للموس الأول، تحليل جول جليسد على المصالح قصيرة المدى للطبقة العاملة فى ذلك الوقت. وأما التحليل للموس الثانى، تحليل جان جوريس، فقد شدد على لقاء المصالح الطبقة البروليتاريا ومصالح الإنسانية كلها. تصرر يهودى، تحرر بشرى.

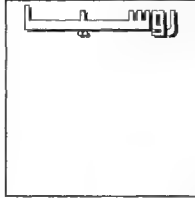
وليس فى مقبور أحد أن يساوى بين استغلال العمل وبين استغلال أقلية أيا كانت. وحدهم من ينتجون ثروات المجتمع الحديث هم الذين يبدون فى هذه الحال قاندين على تحرير الإنسانية فى مجموعها بفعل كفاحهم من أجل تحريرها.

وأما بعد الحرب العالمية الثانية فقد طرحت المسألة على نحو مختلف تمام الاختلاف. وكان تيودور أدورنو الفيلسوف الألماني الذى يستند إلى الماركسية ويمثل التمثيل اللامع مدرسة فرانكفورت قد انتهى من الإجهاز على المشروع الذى كان قد بدأه صديقه المتوفى فالثير بانيامان. إذ أن الجدل السلبى لأدورنو يكمل طريقة بانيامان، إذ أنظرنا إلى الكتاب الآن. بعد أوشفيتز، من الصعب الاستمرار فى التفكير كما كنا ن فكر من قبل.

«بعد المجزرة التى ادارها النازيون حول ملايين الأشخاص أصبح الموت شيئاً لم تكن نتصور قط أن فى مقبوره أن يتشكل على هذا النحو. بالطبع يعترف أدورنو: «ربما

أصبح فيما بعد خطأ أن نؤكد أنه بعد أوشفيتز لا يمكن أن نكتب القصائد. إلا أن المسألة الأقل ثقافة ليست خطأ وهى التى تتساءل ما إذا كان بعد أوشفيتز من الممكن أن نحيا بعد أو ما إذا كان ذلك الشخص الذى نجا منها والذى كان من المفروض أن يقتل أنه يحق له تماماً» (٣). كان رعباً جيداً ذلك الرعب الذى أضافه الموت فى معسكرات الموت. وقدر أدورنو أنه منذ أوشفيتز والموت يدل على الخوف من شيء أسوأ من الموت، وهو على هذا النحو يعبر عن الجوهر الملموس لهذه المجزرة. يعبر عن فرد المجزرة. إلا أننا لا نستطيع إلا أن نأسف لأن فكر أدورنو قد تم تحويله إلى فكر ازلى. كما استخدمه الفكر الصهيونى لترتيب الغفاعة. ومن الصعب أن نجهل اليوم أن مجزرة اليهود دائماً ما تذكر على سبيل النموذج الأم لجميع المجازر. ألم تستخدم حجة أدورنو لتبرير الأساليب السيئة التى تستخدمها دولة إسرائيل فى تعاملها مع الشعب الفلسطينى؟

كما أن المسألة اليهودية ظهرت بطريقة ملموسة ولكن بطريقة مختلفة، فى بلدان شرق أوروبا حيث انهارت اشتراكية الدولة. وإن لم يطبق حقاً مشروع لينين حين كتب «أنه من الممكن أن تحل المسألة اليهودية بجدية جنباً إلى جنب مع المشكلات الأساسية التى تنتظر حلها فى روسيا» فمشروعه الذى لم يطبق كما نعلم ولذلك فهو يظل ذا قيمة راهنة أو تظل روحه التى



إيزنشتاين يعود بقوة للدوريات الحديثة

فما ربما لا يوجد مرجع - واحد محترم - في تاريخ السينما يمكنه أن يتجاهل اسم الفنان السوفيتي (إيزنشتاين)، أو أن يتعرض لبعض من أعماله . لكن الشيء المؤكد الوحيد هو أن كل الكتابات أو الدراسات السينمائية - سواء في المستوى النظري أو الجمالي - لابد أن تقدم الصفحات الكثيرة لفن (إيزنشتاين) . والتعرض بالفحص والدراسة لإنتاج (إيزنشتاين) السينمائي أو النظري ومحاوله التعرف على طبيعة موقعه من الفن السينمائي ، أو قاعدية دوره الريادي داخل حقل الإبداع السينمائي . أو قوة

تعنى الربط بين زوال الوضع الاستبدادي حيث كانت تقهر بعض الأقليات وبين تراجع - أو بين إلغاء - استغلال الإنسان للإنسان وولادة العملية التاريخية حيث يصبح كل مواطن «مركزاً للمبادرة والمسئولة» .

(ومن الخطأ أن نقول إن العداء للسامية في هذه البلاد يرجع إلى الماضي القيصري والمجازر التي أقامها لليهود . والظواهر التي أطلق عليها اسم «البغاء» انما هي ظواهر غاية في التعقيد وحسوبة المجموعة العاشية الروسية «باميات» خير شاهد اليوم على ذلك . والنظرة التي نظرتها الدولة السوفيتية لمسألة اليهودية باعتبارها مسألة قومية كاية مسألة قومية أخرى لم يساهم بالقليل في تجميد التعارض بين يهود أوروبا الشرقية وبين هذه النظم وحقيقة أن الدعاية الصهيونية أشعلت هذه البلاد لكن هذا لا يبرر مطلقاً خطأ التقدير الذي ارتكبه القادة الذين لم يعرفوا كيف يمدحون «سلطان الوسائل» من أن يصبح غاية نفسه .

أرنو سبيري ترجمة: وائل غالي

هوامش:

- ١ - ماركس ، رسالة إلى أرنولد روجي ١٨٤٢
- ٢ - الجليسين ، كلود - يلايد .
- ٣ - جان جويس ، مذكور في جان بوني برونان القضية ، دارجيليار ، ١٩٨٢ ، ص ٤٧٥ .
- ٤ - ج . أدورنو ، الجدل السلمي تامل في الليتانيات ، دار باير ، ١٩٧٨ ، ص ٢٨٤ إلى ص ٢٩٨ .

وحجية في آرائه وأفكاره النظرية . التي طرحها منذ أكثر من خمسين عاما . وهذا لا يعني - مطلقا - بأن الكتابات حول (إيزنشتاين) تصدر من تلاميذه أو اصداقائه أو الدارسين المهتمين بأفكار (إيزنشتاين)، بل إن كما - كبيرا - من تلك الدراسات تأتي من المعسكر المضاد لأفكار (إيزنشتاين) ، وبعضها جاد ويتسم بالموضوعية . وإن فاته . اختيار المدخل الصحيح لمحاكاة أفكار (إيزنشتاين) (والبعض الآخر التسم بالسطحية والسذاجة . ولا يجوز لنا أن ننسى تلك الصيحات الغوغائية التي انطلقت في فرنسا تحت شعارات - «سقط المونتاخ وانتهى (إيزنشتاين)» ، جاء (أورسون ويلز) وانتهت اللقطة العميقة ، فشل (إيزنشتاين) وانتصر (مورناو) ، ، وتلك الصيحات وجحت في كتابات الناقدين الفرنسي (أندريه بازان) ، والتي قلل فيها من قيمه للمونتاخ السند وللمعين . ومن الأمور البديهية أن هدف هذه العجالة ليس هو التوقف أمام أفكار خصوم (إيزنشتاين) أو محاولة الرد عليها وتفنيدها ، فالهدف الحقيقي لهذه السطور يركز - فقط وفي إطار تنقراطي ومكتف على مجمل الأفكار الرئيسية التي طرحها (إيزنشتاين) سواء فيما قدمه من كتابات وأعمال نظرية أو أعماله الفنية ، والتي أهلته بجدارة لكي يكون واحدا من أكبر المخرجين السينمائيين في العالم . وكذلك من أبرز المخترعين في مجال الفن

السينمائي^(٢) لكن الحديث عن أفكار (إيزنشتين) لابد أن يسبقه التعرف على الروافد الفكرية والثقافية التي أسهمت في تكوين عقل (إيزنشتين) ومنطلقاته النظرية ، خصوصا أن أفكاره النظرية والتي تجسد نظرية صائبة في سيكولوجية التلقي وجماليات الفيلم السينمائي تعود مرة أخرى إلى دائرة الضوء وتأخذ حقيقتها في الاهتمام . فلقد قلص نفوذ (رولف اربنهايم) ولم تعد لأفكاره أى جاذبية وباتت « مجرد افتراضات لا تستند على وقائع حية أو ملموسة »^(٣) ، كما أنه قد انحسرت سلطة (اندريه بازان) النقدية في مجال نظرية الفيلم . وهكذا عاد التراث الشكلي كما وضع أسسه (سيرجى إيزنشتين) مطروحا بقوة على صفحات الدوريات السينمائية والكتابات النظرية .

وتعود جنود (إيزنشتين) الثقافية إلى مرحلة انضمامه إلى جماعة (أبوايز) والتي تشكلت من مفكرين وروائيين وشعراء ونقاد ومارست نشاطها في سان بطرسبرج منذ عام ١٩١٥ وبذلك حلقة موسكو والتي عرفت باسم (MLK) وكان أبرز النشطين من أعضائها هم (فيكتور شكولفسكى ، بوريس إينجاووم ، بوريس توماشفسكى رومان جاكوبسون وتودوروف وغيرهم) ، حيث ارتبط بصداقة كل من (رومان جاكوبسون وشكولفسكى) وقام الأول بكتابة بعض السيناريوهات . إن



العودة إلى أفكار ومنطلقات المدرسة الشكلية ليست ردة ضرورية وحيدة^(٤) ، ولكنها صارت الطريق الصحيح في دراسة العمل الفني ، فلم يعد هناك مجال لمناهج غير علمية ولا للانطباع أو المواقف الشخصية والأحكام المزاجية والمرسلة ويمكن تلخيص الاتجاه على النحو التالي :

(١) الفيلم هو وسيط أو قناة اتصال بين طرفين يقوم فيه المرسل بإبلاغ الطرف الآخر وهو المتفرج بضمون فكري أو إخباري

(٢) يقوم المفترج بدور فاعل في فك رموز الرسالة وبذلك يشارك المؤلف في نفس المناخ الفني الذي مر به المؤلف من قبل لحظة الكتابة والإبداع .

(٣) يعترض الشكليون على القسمة

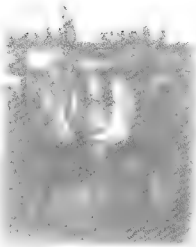
الثنائية الشكل / المضمون لأنها تقسم العمل الفني إلى جزئين . حيث أن المضمون لديهم ليس كمية من السائل يمكن أن تصب في كوب أو في دوز فقشة فتتشكل بحسب نوع الإناء . فطريقة ترتيب الأحداث هي جزء من الشكل كما أن كل العناصر الداخلة في تكوين المضمون لابد وأن ينظمها شكل محدد سلفا .

(٤) الفيلم السينمائي لا ينقل الواقع حتى لو قام المحصور بتسجيل أحداث حية من الشارع فإن ما هو موجود على شريط الفيلم ليس إلا صورة لهذا الواقع^(٥) .

(٥) إن الأشياء في الواقع ليست مطلقة أو محايدة فاللون الأحمر مثلا لا يعنى الحب والعاطفة والأصفر مرادف للغيرة أو الكراهية ولكن الأشياء تأخذ معناها من السياق الذي توضع فيه ومن انتظامها في علاقات مع غيرها من الأشياء .

كما افاد (إيزنشتين) من إطلاعه على الآداب الأجنبية ، التي كونه له بالإضافة إلى هضمه القام للآداب والفن الروسيين موسوعة ثقافية هائلة تعتمد على فنانين كبار من أمثال (رودان و دافنشي) وروائيين من أمثال (جاك لندن ، وملفيل) وغيرهم

ولقد عمل فترة مع (فيسغولود مايرهود) في مسرح الثقافة البوليتارية وعاش مرحلة صراع



الواقع من حولنا غير محايد ولا بد لنا من القيام بعملية تحديد لهذا الواقع، وبالتالي يكون الشيء الوحيد الحقيقي والصادق هو عملية ملاحظة الشكل الفعلي للحقيقة كما هي في الواقع ثم إعادة تشكيل هذا الواقع^(٧).

وما زالت هذه الأفكار تجد لها صدى عند غيره من أمثال (تاركوفسكي ونيوريتشوك وكوزنيتسيف) وغيرهم. ويقول (تاركوفسكي) لم يكن المهم عندي هو أن أنقل تفاصيل كل شيء كما هو ولكني أبرزت فقط العناصر الأساسية والعامة التي تعطي للمتلفرج الانطباع بالمكان والزمان^(٨).

ورغم وضوح وبساطة أفكار (إيزنشتين) فلقد تعرضت للهجوم الشديد خصوصاً من قبل المدرسة الفرنسية والراجح هو أن هذه الأفكار لم يقدر لها حسن الفهم في تلك الفترة.. وسوف نجد هجوماً قاسياً من منظر محترم هو (جان مترى) على أسلوب (إيزنشتين) في المونتاج حيث يقول:

«يستخدم (إيزنشتين) رموزاً عشوائية كي يطبقها على الواقع بدلاً من أن يستخرجها من الواقع، وهو يستخدم أشياء غير حية كي يصف بها ما هو حي وهو بهذا يفرق في التجريد الذهني»^(٩). وبالطبع فإن (مترى) يتحدث عن أفلام مثل «الإضراب» و«كتوير» وغيرهما

(إيزنشتين) تنبأ بنجاح السينما مع وجود الصوت والشاشة العريضة والألوان كل ذلك في مرحلة السينما الصامتة وقبل اختراع الصوت والألوان.

لقد تعرض (إيزنشتين) لكثير من الظلم على المستوى الشخصي وتعرضت أفكاره الأساسية حول نظرية الفيلم لمطاعن عديدة وهو أمر مقبول من معسكر الخصوم ولكن ما لا يجوز لنا قبوله هو ما قد يأتي من معسكر الأصمقاء.

فلقد شاع بطريق الخطأ أن إيزنشتين مخرج وأقعى رغم أنه أول من يقول «لا يوجد شيء اسمه الحقيقة المطلقة أو العارية والتي يمكن إدراكها للوهلة الأولى»^(١٠) وإيزنشتين يرى أن

كبير في مواجهة أسلوب مسرح الفن السذّي كان يرأسه (ستنسلافسكي) أحد أنصار الاتجاه الواقعي في المسرح بينما يتحاز (إيزنشتين) وزميله (مايرهولد) إلى مناهضة ذلك الاتجاه بواسطة دمج عناصر مختلفة مثل ألعاب السيرك ولقطات سينمائية... إلخ وهذه الأشياء التي تبدو متناقضة هي التي أوحّت له فيما بعد بأفكاره الأساسية حول المونتاج بالإضافة لمعرفته (بهيكل وماركس وإنجاز) ثم ينتهي للماركسية. ولقد ارتبط (إيزنشتين) فترة قصيرة بنظريات (بالفولف) والخاصة بالاستجابات الشرطية ولكن ذلك لم يمنعه من تبني بعض أفكار عالم النفس الفرنسي (جان بياجيه).

لقد كانت هذه المحاور التي استعرضناها بسرعة جزءاً من روافد تفكير (إيزنشتين) والتي نزعج الإحاطة بها في هذه المقالة المحدودة. ولقد أثبتت هذه الثقافة الموسوعية أنها خلف الكثير من أفكاره التي ما زالت صامدة وباقية كما أنها سلحته بمرونة ونفاذ بصيرة جعلاه يتفوق على معاصره (روبنف آرينهايم) حيث كان الأخير أكثر تصلباً ولا يتمتع بنفس القدرة على التنبؤ ونفاذ البصيرة. ففي الوقت الذي يرفض فيه (آرينهايم) فكرة إدخال الصوت ويقف بشدة معانداً أفلام السينما وإنهيارها لو تم انتاج الفيلم الملون فإن

ولا يستثنى من ذلك سوى فيلم المدرعة (يوتفكين).

أما (جورج سارول) فيركز على عدم وجود توافق بين المشهد النهائي لفيلم «الإضراب» حيث يتم توليف منجبة العمال المضربين عن العمل ومشهد ذبح ثور في السلخانة حيث إن «المشهد ليس ضمن الحركة المنطقية للأحداث». وقريب من هذا الرأي هو ما يقوله (أرينهايم) فيعد أن بسفه طريقة (بودوفكين) في التعبير عن فرحة السجين الذى عرف الإفراج عنه، بواسطة مناظر الطبيعة فيقول: إن القيمة الفنية لمل هذا موضع جدل وإن هذه اللقطات تبدو مفتعلة ولا تربطها وحدة الموضوع (١١). أما عن لقطة فيلم «الإضراب» فيقول: إن هذا التماثل يرتبط بالمضمون ويشكك في القضية باكملها (١٢).

هل الأفضل هو تدخل اللقطتين مع بعضهما أو اتباعهما باكملهما (١٣).

واللقطات التى يعيبها (أرينهايم) ويحتفظ عليها من فيلم «الإضراب» هى قيام رجال الشرطة بإطلاق نيران البنادق على جموع عمال المصنع المضربين عن العمل حيث يسقط العشرات مضرجين فيما يشبه حمام دم جماعيا. وتكون اللقطة التالية تصور مشهد ذبح ثور في السلخانة. وفيما يخص فيلم «الأم» إخراج (بودوفكين) فإن ما يثير حفيظة

٧ - طيور تحلق في الفضاء وبعضها يلصق سطح الماء ويرشش بجناحيه على سطح الماء .

وقبل أن نختبر وجهة نظر (أرينهايم) فإنه يجدر بنا أن نتذكر بأن فيلمي «الإضراب والأم» هما من أفلام مرحلة ما قبل اختراع الصوت وإضافته إلى شريط الفيلم. وهو ما يعنى أن فنان السينما في تلك الفترة السابقة على اختراع الصوت كان مطالبا بقدر زائد الفكر طويلا لكي يستخرج إشارات ذات طبيعة دالة تكون عند عرضها بصريا أمام المشاهد بمثابة التعبير الأكثر دقة والأقرب إلى تحقيق هدف فنان السينما في التعبير عن وجهة نظره في عملية الاتصال بين الفيلم والجمهور.

ونعود إلى اختبار رأى (أرينهايم) الذى أوردناه من قبل. وسوف تكشف لنا القراءة اللسانية لنص كلمات (أرينهايم) أنه يمكن تحديد أفكارها الرئيسة على النحو التالي:

أولاً : القضية السريالية للفيلم السينمائي:

ونحن نستخدم هذا المصطلح لأسباب تقنية وإجرائية ومعرفية رغم أنه لم يكن وارداً في أنبيات الكتابة التقليدية في زمن (أرينهايم) على وجه العموم. كما أنه لم يرد على لسان (أرينهايم) على وجه الخصوص. فكل ما يتصل بحرفيات النص وجماليات الحكى وينية للسرد الروائى لم يكن

(أرينهايم) هي مجموعة من المشاهد تبدأ على النحو التالي:

١ - الأم تسلم ابنها للسجين ورقة مطوية أثناء زيارتها له في السجن وتحذره عن قرب تمقهه بالحرية.

٢ - الابن يعرف موعد وترتيبات هروبه من السجن كما هو مدون في الورقة.

٣ - السجين يرفع بصره ناحية شباك الزنزانة لطل على الفضاء .

٤ - منظر الشمس ساطعة وسماء صافية بلا غيوم.

٥ - وجه طفل يضحك.

٦ - مجرى مائى وكئل للجديد تطفو على سطح الماء أخذة في اللؤلؤيان.

يهم النقد بشكل عام والسينمائي بشكل خاص. وبالتالي فلم يطرح (أرينهايم) والآخرون ممن تهيؤوا مذهبه، على أنفسهم قضية وجود شخصية ما، تلقى على مسافة من أبطال وشخصيات وأحداث الفيلم السينمائي، وهى من موقعها هذا، يمكنها مراقبة ورصد وتسجيل أحداث ما يقع فى دائرة منظور رؤيتها، كما أنها يمكنها أن تتدخل بالرائى أو بالتعليق على ما تسمع أو تشاهد من تصرفات الأبطال.

وبالتالى فإن تلك الشخصية، بما يتوافر لديها من معلومات وبما يتاح لها من قبل المؤلف من القدرة على الانخراط ما أمكن من الشخصيات والأحداث فاتها تصبح قادرة على النهوض بكل أعباء السرد الحكائى . ونستطيع الآن أن نتعرف عليها فى أدبيات النقد تحت مسمى (الراوى) . وبالتالي فإن بعض ما يحتاج عليه (اندريه بازان) و(أرينهايم) و(جان مترى) وغيرهم حول بعض المشاهد التى يراها أولئك النقاد خارجة عن السياق ، إنما كانت من وجهة نظر الراوى الذى تمكن من الاستماع . . . رآو أتيح له الاطلاع على تلك اللواقف والأحداث . وتكتفى فى هذا المقام بما أورثنا حول موقع الراوى فقط دون سائر العوامل الأخرى المكونة لبنية السرد والتي نأمل فى تفصيلها فى يوم قريب .

ثانياً : سيكولوجية التلقى :

رغم الأصول الثقافية واختلاف المناهج الفكرية بين (جان مترى) وهو مشغول بالفلسفة ومهتم بعلم النفس ، و (أرينهايم) الباحث النفسى داخل مدرسة الجشطت (ويبان) المشتغل بالفلسفة وغيرهم فإن اتفاقاً تاماً أو بمرجات متفاوتة فقط فى التعبير عن مستوى رفض لقطات فيلمي «الإضراب» و«الأم» ،

كان هو السمة البارزة فى الملاحظات التى أثبتناها داخل الدراسة وتحليل وفحص جوانب وأسباب تلك الاعتراضات فإنها تكشف لنا عن افتراض وجود أوليات سيكولوجية للتلقى لدى المتفرج . ويكون فى المرتبة الأولى منها أولوية متابعة الحدث المعروض على الشاشة .

وتأتى كلمات (أرينهايم) واضحة وصريحة لكى تجعله على رأس قائمة القائلين بالأهمية المطلقة للجانب التفاعلى لتواليته الحدث . وإن أى مفردات بصرية أخرى داخل المشهد المعروض إنما من شأنها أن تخدم الحدث وإلا فإنها خروج على السياق وتشتيت لعملية التلقى لدى المتفرج وهو يقولها صراحة

« إن الاستجابة السيكولوجية الأساسية . يقصد استجابة المتفرج . هى استجابة للأحداث ، وليست استجابة التامل فى الأشياء (١٧) . وبالتالي تكون مشاهد مثل نجح

الثورى فى السلخانة من فيلم الإضراب خارجة عن السياق وكذلك مشاهد الغدير والطيور وابتنسامة الطفل ونويان الجليد .. إلخ كلها تصبح هى أيضاً خارجة عن السياق فى فيلم « الأم » .

وقبل أن تقودنا السطور إلى النقطة الثالثة فإنه يلزمنا أن نضع خطأ بارزاً تحت عبارة أنها استجابة للأحداث وليست استجابة التامل فى الأشياء . فهذا الفريق من النقاد إنما يمسار على القدرة الخلاقة لعقل للمشاهد فى إعادة تشكيل ما يراه من مفردات - سواء كانت داخل السياق أو خارجة فى عرف أولئك النقاد . وهم أيضاً يهملون مكونات الوعى الإنسانى والتي تتشكل من جملة أشياء مفردة غير مترابطة : (١٧)

ولكن لابد من الإشارة إلى كلمات (جان مترى) التى أوردها (ويججورج) حول استخدام العمليات النفسية الإنسانية لإعطاء فكرة أو معنى أو موقف أو تعليق على الحياة . ثم هم يهملون تماماً القيمة الحكائية لمشاهد السرد / وصفي ، تلك المشاهد التى تنطلق فيها الكاميرا على سجيتهما تتحرك ببطء مقهمة فاحضة ومتاملة للعناصر المكونة لجمل التشكيل البصرى على مستوى المشهد بهدف الكشف عن المعنى الضمنى للصورة .

ثالثاً وأخيراً : فإن ذلك القسم من

FILM THE ORH NEW YOERK OX-
FORD, 1984

٤ - رينيه ويليك واوستين وارين ، «نظرية
الآب» بيروت : المؤسسة العربية
للدراسات . ترجمة د . محيي الدين
صابير ، ١٩٨٥

WILLIAMS CHRISTOPHER , "RE-
ALISM r THE CINEMA", LONDON
ROUTLEDGE r KEGAN , 1980

٦ - سيرجي إيزنشتين ، «الإحساس
السينمائي» ، بيروت : دارالغارابي ،
١٩٧٥

٧ - «مذكرات مخرج سينمائي» القاهرة :
المؤسسة المصرية للترجمة والترجمة
والنشر ، ١٩٦٣ .

ANDREY TARKOVSKY, "SCULPT-
ING IN TIME" LONDON: BODLEY
HEAD, 1986

MITRY, "ESTHETIQUE, PSY CO-
LOGIE DU CINEMA", PARIS: 1965

١٠ - رودولف آرينهايم ، فن الفيلم ،
القاهرة : المؤسسة المصرية ، د . ت

١١ - نفس المصدر السابق

١٢ - نفس المصدر .

١٣ - سارتر التخيل ، القاهرة الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠

WEAD GEORGE & LILLIS
GEORGE, FILM FORM & FUNC-
TION.

BOSTON : , 19981

الآب (ص ١٤٥) .

(٥) وليام كريستوفر ، الواقعية والسينما
(ص ٤١)

(٦) سيرجي إيزنشتين ، الإحساس
السينمائي ، بيروت دار الغارابي ،
١٩٧٥

(٧) سيرجي إيزنشتين « مذكرات مخرج
سينمائي » ، القاهرة : المؤسسة
المصرية للترجمة والترجمة ١٩٦٣

(٨) اندريه شاركوفسكى « نحت الزمن »
(ص ٣٢)

(٩) جان مثرى سيكولوجية وجماليات
السينما (ص ٢٨٥)

(١٠) رودولف آرينهايم فن الفيلم (ص ٩٤)
القاهرة : المؤسسة : ترجمة عبد
العزيز فهمي د . ت

(١١) رودولف آرينهايم فن الفيلم

(١٢) رودولف آرينهايم مصدر سابق ،
(ص ١٦٥) .

(١٣) سارتر ، التخيل ، (ص ١٧)

(١٤) ويد جورج

النقاء إنما يضربون عرض الحائط
بكل الطاقات البلاغية لاستخدامات
الجزأ (تشبيه استعارة ، كناية ...
إلخ) . وهم إذ يفعلون ذلك فإنهم
يجعلون الصدارة لتابعة الحدث
وليس لعملية الفحص والتأمل
والكشف عن مستويات المعنى الكامنة
والضمنية .

إبر الأفكار والآراء السابقة قد تكون
نسفت لنا بعض جوانب من مساهمات
إيزنشتين في حقل الإبداع النظري ،
لكننا مطالبون بوقفه فحص وتامل
لمحاول رئيسية وردت داخل هذه
العجالة تستدعي مزيداً من المناقشة ،
وهي المحاور التي لعبت دوراً أساسياً
في تشكيل الرصيد النظري على
المستوى الفلسفي / الجمالي وإيضاً
الفني . وسوف نعود في مرات قادمة
للضحية رؤية الواقع والتعبير
عنه ، وقضايا السرد ثم مشكلات
التوليف للصورة السينمائية . ■

فاضل الأسود

الهوامش :

(١) ليف كوليتشيف خمسون عاماً في
السينما ، الأعمال المختارة

(٢) هنري أجيل ، علم جمال السينما ،
بيروت : دار الطليعة ، ط ، ١٩٨٠

(٣) جويديو أريستاركو نظريات الفيلم

(٤) رينيه ويليك ، أوستن وارين ، «نظرية

المراجع :

١ - LEV KULESHOV, FIFTY YEARS IN
FILM", MOSCOW:

RADUGA PUBLISHEES, 1987.

٢ - هنري أجيل ، «علم جمال السينما» ،
بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٠

٣ - DUDLEY ANDREW, CONCEPTS IN-

لوحة الغلاف الخلفي
زكى نجيب محمود ١٩٠٥ - ١٩٩٣
بريشة الفنان: جورج البهجورى

